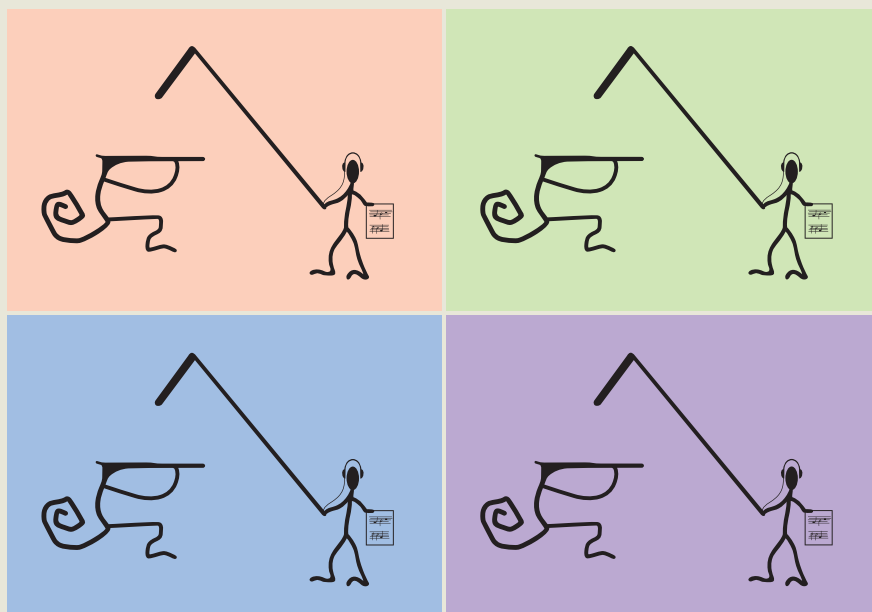


**1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias**  
*Fontes múltiplas e abordagens plurais*

# ATAS



**Ed. *Em***  
EDITORA DA ESCOLA DE —  
— MÚSICA DA UFPA

**Belém - PA**  
**19 a 21 de agosto de 2021**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Atas do Primeiro Encontro Brasileiro de  
Documentação Musical e Musicologias [livro  
eletrônico] : fontes múltiplas e abordagens  
plurais / organização Fernando Lacerda Simões  
Duarte. -- Belém, PA : Editora da Escola de  
Música da Universidade Federal do Pará, 2021.  
PDF

ISBN 978-65-996581-0-5

1. Acervos institucionais 2. Documentação  
3. Música 4. Musicologia 5. Musicologia histórica  
6. Patrimônio musical I. Duarte, Fernando Lacerda  
Simões.

21-90067

CDD-780.268

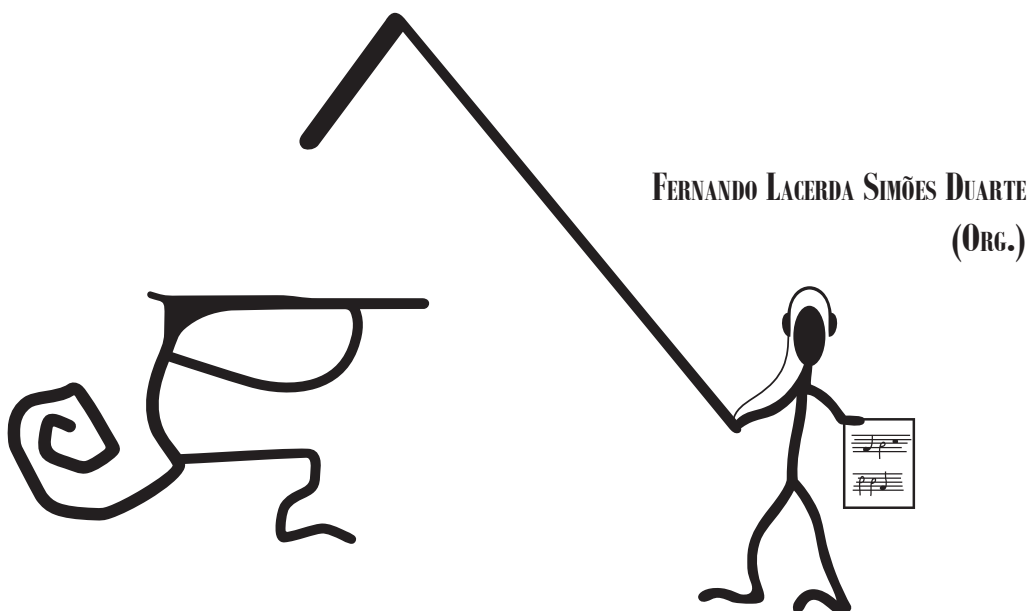
**Índices para catálogo sistemático:**

1. Documentos musicais e musicologias : Registros :  
Música 780.268

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

# ATAS DO 1º ENCONTRO BRASILEIRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIAS

## *FONTES MÚLTIPLAS E ABORDAGENS PLURAIS*



FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE  
(ORG.)

Ed. **em**  
EDITORA DA ESCOLA DE —  
— MÚSICA DA UFPA

BELÉM - PA  
2021

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

### Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

### Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

### Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira

### Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Maria Iracilda da Cunha Sampaio

### Pró-Reitor de Extensão

Nelson José de Souza Junior

### Pró-Reitor de Administração

Raimundo da Costa Almeida

### Pró-Reitora de Planejamento

Cristina Kazumi Nakata Yoshino

### Pró-Reitor de Relações Internacionais

Edmar Tavares da Costa

### Pró-Reitor de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Icaro Duarte Pastana

### Prefeito Multicampi

Eliomar Azevedo do Carmo

## ESCOLA DE MÚSICA DA UFPA

### Diretor Geral

Carlos Augusto Vasconcelos Pires

### Diretor Adjunto

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

## EDITORIA DA EMUFA

### Presidente

Marcos Jacob Costa Cohen - marcoscohen@ufpa.br

### Vice-Presidente

Humberto Valente Azulay - azulay@ufpa.br

### Membros Titulares

Alexandre Lucas do Carmo Contente - alcontente@ufpa.br

André Alves Gaby - agaby@ufpa.br

Cristian de Paula Brandão - cristianbrandao@ufpa.br

Gabriella de Mattos Affonso - gaffonso@ufpa.br

Herson Mendes Amorim - hersonamorim@ufpa.br

### Membros Suplentes

Carlos Augusto Vasconcelos Pires - carlospires@ufpa.br

Fernando Lacerda Simões Duarte - fernandolacerda@ufpa.br

Isac Rodrigues de Almeida - isacalmeida@ufpa.br

José Alexandre Rodrigues de Lemos - jalemos@ufpa.br

Milton José Athayde Monte - miltonmonte@ufpa.br

Rômulo Mota de Queiroz - romulomq@ufpa.br

### Membros Externos

Susana Bela Soares Sardo - Etnomusicologia  
Universidade de Aveiro, Portugal - ssardo@ua.pt

Ana Maria Liberal - Musicologia Histórica  
Instituto Politécnico do Porto, Portugal - aml@esmae.ipp.pt

Edson Sekeff Zampranha - Teoria Musical  
Universidade de Oviedo, Espanha - edsonzampranha@gmail.com

Luis Ricardo Queiroz - Educação Musical  
Universidade Federal da Paraíba - luisrqueiroz@gmail.com

Eduardo José Tavares Lopes - Música Popular  
Universidade de Évora, Portugal - el@uevora.pt

Liduíno José Pitombeira de Oliveira - Composição  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - pitombeira@musica.uffj.br

Joel Luís da Silva Barbosa - Performance  
Universidade Federal da Bahia - jlsbarbosa@hotmail.com

## PRIMEIRO ENCONTRO BRASILEIRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIAS

### Coordenação Geral

Fernando Lacerda Simões Duarte - UFPA

### Comissão Executiva

Fernando Lacerda Simões Duarte - UFPA

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro - UFPA

André Alves Gaby - UFPA

Cristian de Paula Brandão - UFPA

Tainá Maria Guimarães Façanha - UEPA

Tirsa Lais Moraes - Art Ofício

### Comissão Científica

Fernando Lacerda Simões Duarte - UFPA

Carlos Augusto Vasconcelos Pires - UFPA

Edite Maria Oliveira da Rocha - UFMG

Líliam Cristina Barros Cohen - UFPA

### Pareceristas

Alexandre Lucas do Carmo Contente - UFPA

Edite Maria Oliveira da Rocha - UFMG

Líliam Cristina Barros Cohen - UFPA

Tainá Maria Guimarães Façanha - UEPA

### Organização e editoração das Atas

Fernando Lacerda Simões Duarte - UFPA

### Sites do Encontro e do Laboratório

<https://sites.google.com/ufpa.br/encontro-domus>

<https://sites.google.com/ufpa.br/domus-lab>

### Autoria dos Sites

Fernando Lacerda Simões Duarte - UFPA

### Canal do Laboratório no YouTube

<https://www.youtube.com/channel/UCIukBVbVMQD1a-hPAZZJo-A>

### Transmissões ao Vivo

Tirsa Lais Moraes - Art Ofício

### Arte de Capa

Fernando Lacerda Simões Duarte

### Diagramação

Norberto Tavares Ferreira

## REALIZAÇÃO



## APOIO



## NOMOS

Núcleo de Musicologia  
do Instituto de Artes  
da Unesp

**1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias**

*Fontes múltiplas e abordagens plurais*

Escola de Música

**Universidade Federal do Pará**

Belém - PA, 19 a 21 de agosto de 2021

*Atas do 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias*

ISBN: 978-85-63189-53-0

## SUMÁRIO

<b>SOBRE O ORGANIZADOR E OS AUTORES</b>	5
<b>APRESENTAÇÃO</b>	7
<b>PROGRAMAÇÃO GERAL</b>	9
<b>TRABALHOS</b>	13
<i>CONFERÊNCIA</i>	
POSTAIS COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA NA BELLE ÉPOQUE <b>David Cranmer</b>	15
<i>MESAS-REDONDAS, PAINÉIS E PRÁTICAS MUSICAIS DOCUMENTADAS</i>	
O REGISTRO DA VIOLA DE BURITI NO QUILOMBO MUMBUCA: DESDOBRAMENTOS DE UMA ETNOMUSICOLOGIA APLICADA-PARTICIPATIVA-ENGAJADA <b>Marcus Facchin Bonilla</b> <b>Sirlene Matos da Silva</b>	16
PATRIMÔNIO, MUSEU, MUSEOLOGIA E INFORMAÇÃO EM ARTE: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGOS PARA PESQUISA DA TEMÁTICA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL E REFLEXÃO CRÍTICA DO PATRIMÔNIO MUSICAL PARAENSE <b>Rosangela Marques de Britto</b> <b>Diana Farjalla de Correia Lima</b>	23
NOTAS SOBRE A ETNOMUSICOLOGIA <b>Sonia Chada</b>	32
O ACERVO DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ: CAMINHOS PERCORRIDOS E DESAFIOS NA CONSTITUIÇÃO DO FUNDO RIO NEGRO <b>Líliam Cohen</b>	39

EXPRESSÕES DA MUSICALIDADE PIRENOPOLINA SOB O PRISMA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL

**Aline Santana Lôbo** 51

---

ACERVOS E PESQUISAS EM MINAS GERAIS E GOIÁS: RELATO SOBRE O ACERVO DO COLÉGIO SANTA CLARA – GOIÂNIA – GO

**Germano Henrique Pereira Lopes** 62

---

DOCUMENTOS MÚSICAIS NO ESTUDO SOBRE SERGIPE OITOCENTISTA: DOCUMENTAR PARA COMPARTILHAR E SALVAGUARDAR

**Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel** 63

---

*COMUNICAÇÕES – TRABALHOS COMPLETOS*

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA EM SÃO JOÃO DEL-REI (1829)

**Rodrigo Pardini**

**Edite Rocha**

**João Pedro Resende** 81

---

PIANO PLEYEL 4BIS DE 1881: BREVE HISTÓRICO E RESTAURAÇÃO NO BRASIL

**Yuri Vilanova Covalesky**

**Gabriella de Mattos Affonso** 92

---

OS ENIGMÁTICOS CILINDROS DE CERA DA DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP)

**Juliana Pérez González** 103

---

*MINICURSOS*

A MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE PARAENSE

**Jonas Monteiro Arraes** 114

---

RELATÓRIO DO MINICURSO A OBRA MUSICAL DE ALTINO PIMENTA ENTRE FONTES E ACERVOS

**Rômulo Mota de Queiroz** 117

---



## SOBRE O ORGANIZADOR E OS AUTORES

### **Fernando Lacerda Simões DUARTE**

Doutor em Música pela UNESP com pós-doutorados junto aos PPGs Música/UFMG e Artes/UFPA. Coordena o DoMus - Laboratório de Documentação Musical da UFPA e o 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias. Sua pesquisa de campo em acervos musicais alcança 125 cidades. É líder do PatriMusi - Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil, pesquisador vinculado a outros grupos no Brasil e ao Caravelas / Universidade Nova de Lisboa. Docente na Escola de Música da UFPA. Contato: fernandolacerda@ufpa.br

### **Jonas Monteiro ARRAES**

Doutor em Musicologia pela UNICAMP. Coordenou a recuperação e difusão do acervo musical da Coleção Vicente Salles. Docente da Universidade do Estado do Pará. Contato: jonas.arraes@uepa.br

### **Marcus Facchin BONILLA**

Doutor em Artes pela UFPA. Docente do curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Norte do Tocantins. Pesquisador da Etnomusicologia. Contato: marcusbonilla@uft.edu.br

### **Sirlene Matos da SILVA**

Licenciada em Artes e Música pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Integrante do Grupo de Pesquisa GQMP- Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Contato: sirlenquilombo@gmail.com

### **Rosangela Marques de BRITTO**

Doutora em Antropologia pela UFPA com pós-doutorado junto ao PPG-Museologia e Patrimônio/ UNIRIO. Docente da FAV e do PPG-Artes/ICA/UFPA. Contato: rosangelamarquesbritto@gmail.com

### **Diana Farjalla de Correia LIMA**

Doutora em Ciência da Informação pelo IBICT. Professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Contato: diana@mls.com.br

### **Sonia CHADA**

Doutora em Música / Etnomusicologia pela UFBA com pós-doutorado junto ao PPG - História Social da Amazônia / UFPA. Docente da UFPA. Bolsista Pq-2/CNPq. Contato: sonchada@gmail.com

### **Líliam COHEN**

Doutora em Etnomusicologia pela UFBA com pós-doutorado junto ao PPG – Antropologia / UnB. Foi pesquisadora do Projeto INRC/IPHAN. Docente da UFPA. Contato: lbarros@ufpa.br

### **Rodrigo PARDINI**

Doutorando em Música pela UFMG. Integra o Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros. Docente da Escola Municipal de Música Maestro Ivan Silva/MG. Contato: pesquisarodrigo@gmail.com

### **Edite ROCHA**

Doutora em Música pela Universidade de Aveiro com pós-doutorado junto à mesma. Líder do CEAMM e colaboradora do Núcleo Caravelas / CESEM / UNL. Docente da UFMG. Contato: editerocha@ufmg.br



## 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias

### **João Pedro RESENDE**

Graduando em História pela Universidade Federal de São João Del-Rei. Tem se dedicado à pesquisa arquivística em Minas Gerais. Contato: jpedroopt@gmail.com

### **Yuri Vilanova COVALESKY**

Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente realiza pesquisa sobre pianos de época (1850-1900) presentes no Brasil. Contato: yuricovalesky@gmail.com

### **Gabriella de Mattos AFFONSO**

Doutora em Música pela Universidade de São Paulo. Realizou Master Course em performance em pianos históricos pelo Instituto Chopin de Varsóvia. Docente da EM/UFPA. Contato: gaffonso@ufpa.br

### **David CRANMER**

Doutor em Música pela University of London. Coordenador do Caravelas - Núcleo da Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Docente da Universidade Nova de Lisboa. Contato: cranmer@netcabo.pt

### **Aline Santana LÔBO**

Mestre em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado pela UEG. Docente na SEDUC/GO. Flautista da Banda Phoenix e do Coro Nsa. Sra. Rosário. Contato: alinesantanalobo@gmail.com

### **Germano Henrique Pereira LOPES**

Mestre em Música pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Regente coral. Docente do Instituto Federal de Goiás. Contato: germanomusic@gmail.com

### **Thais Fernanda Vicente Rabelo MACIEL**

Doutora em Música pela UFMG. Idealizadora e coordenadora do Encontro Sergipano de Musicologia. Docente do CODAP/UFS. Pesquisa acervos sergipanos. Contato: thaisrabelomusica@gmail.com

### **Juliana PÉREZ GONZÁLEZ**

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Integrante de grupos de pesquisa da USP e UNICAMP. Pesquisadora independente. Contato: julianabe@alumni.usp.br

### **Rômulo Mota de QUEIROZ**

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia. Coordenador do projeto de edição das obras de Altino Pimenta. Líder de Grupo de Pesquisa. Docente da EM/UFPA. Contato: romulomq@ufpa.br





## APRESENTAÇÃO

Fernando Lacerda Simões DUARTE<sup>1</sup>

Documentação musical: por um lado, pode significar o ato de documentar, de produzir registros da prática, produção e ensino da música, por outro, trata dos documentos já produzidos ou acumulados a partir das atividades musicais. Documentação musical é compreendida, portanto, neste encontro, como produto e como processo.

O ato de documentar as práticas perpassa as vias da etnografia, das gravações (comerciais ou não), da mídia e das formas mais recentes de interação entre as pessoas que envolvam a música. A documentação da produção é igualmente ampla, abrangendo as mais diversas vertentes da composição, de estilos musicais, suportes ou grafias, que transformem as intenções musicais em informação passível de ser reproduzida. A esfera de acrílico de *Ácronon* e as planimetrias de *Wu-li*, ambos de *Koellreutter*, a partitura manuscrita e os autógrafos produzidos diretamente em softwares, os arquivos de áudio das músicas eletroacústica e acusmática ilustram a vasta gama de tipologias de documentos relativos à produção musical no tempo presente.

Os vestígios materiais das atividades musicais do passado são igualmente amplos, estendendo-se dos registros rupestres, como o da figura antropomorfa que toca uma flauta - recorrente na Amazônia - e os instrumentos musicais descobertos por meio da pesquisa arqueológica até os livros de coro das igrejas, as partituras, partes avulsas, rascunhos de obras, registros de compositores, documentos administrativos de instituições com atividades musicais, discos, fitas e um sem-número de possibilidades. Neste sentido, o logotipo do evento buscou contemplar tal diversidade, ao apresentar a música de tradição escrita em um documento musicográfico, o registro sonoro das práticas musicais e uma figura zoomorfa flautista documentada e estudada por Raoni Maranhão Valle, na Amazônia Setentrional, que é recorrente em pinturas rupestres amazônicas.

No tratamento da documentação a diversidade é igualmente contemplada: está nas atividades cotidianas dos arquivistas de bandas e orquestras, nos cantores das igrejas, que se responsabilizam pela preparação dos materiais para seus pares, mas também na lida de bibliotecários, arquivistas, historiadores, conservadores e restauradores, além, dos musicólogos. Fontes relativas à música podem servir ainda a outros campos do conhecimento, tais como a História, a Linguística, as Ciências do Patrimônio, a Educação e tantos outros.

Este evento foi pensado de maneira a contemplar essas diversidades. Tendo em conta os desafios dos dias atuais, mas também o favorecimento da integração de pesquisadores e pesquisadoras das cinco regiões do Brasil, mas também do vínculo histórico com Portugal, as



atividades foram realizadas integralmente de maneira digital, tendo sido compostas de conferência, mesas-redondas, painéis, práticas musicais documentadas, comunicações de trabalho e atividades formativas.

A primeira edição do Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias celebra a criação do DoMus – Laboratório de Documentação Musical da UFPA. Registre-se nosso agradecimento à Universidade Federal do Pará e à sua Escola de Música, na qual o presente evento foi proposto como um projeto de extensão, aos e às palestrantes, autores e autoras dos trabalhos apresentados, à e aos proponentes de minicursos, a todos e todas que participaram do evento, bem como aos grupos de pesquisa *PatriMusi – Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil*, *CEAMM – Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros*, *NOMOS – Núcleo de Musicologia do Instituto de Artes da Unesp* e ao *LabEtno – Laboratório de Etnomusicologia da UFPA* pelo apoio. Finalmente, agradecemos à *Art Ofício - Música e Tecnologia* pelo excelente trabalho de transmissão ao vivo do evento.

As Atas do evento trazem trabalhos completos, resumos simples e expandidos referentes aos trabalhos apresentados no 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias. As palestras foram registradas também no canal do DoMus – Laboratório de Documentação Musical da UFPA no *Youtube*, cujo endereço se encontra no expediente desta publicação. Desejo uma boa leitura e espero que nos encontremos no 2º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias!



## PROGRAMAÇÃO GERAL

19 DE AGOSTO QUINTA-FEIRA	20 DE AGOSTO SEXTA-FEIRA	21 DE AGOSTO SÁBADO
9:00-10:20 - Minicursos	9:00-10:20 - Minicursos	9:00-10:20 - Minicursos
10:30-12:00 - Mesa-redonda 1	10:30-12:00 - Conferência	10:30-12:00 - Painel 2
14:00-16:20 - Painel 1	14:00-16:20 - Comunicações	14:00-15:50 - Mesa-redonda 4
16:30-18:00 - Mesa-redonda 2	16:30-18:00 - Mesa-redonda 3	16:00 - Práticas documentadas 3 Encerramento
18:20 - Práticas documentadas 1	18:20 - Práticas documentadas 2	

### CONFERÊNCIA

*Postais como ferramenta musicológica na Belle Époque*

Palestrante: David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa).

Mediação: André Gaby (PPG-Música/UNESP; EMUFPA).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY9ysFnMGuo>

### MESA-REDONDA 1

*Documentação musical: por que estudamos e para quem documentamos?*

Palestrantes: Paulo Castagna (UNESP), Paulo Murilo Guerreiro (UEPA) e Thais Rabelo (PPG-Música/UFMG; CODAP/UFS).

Mediação: Rodrigo Pardini Corrêa (PPG-Música/UFMG).

Resumo: É possível compreender a documentação musical enquanto ato de documentar práticas, mas também enquanto estudo e difusão de vestígios de práticas musicais do passado e sua reinserção nas práticas do presente, seja nas funções para as quais o repertório foi inicialmente composto, seja em outros ambientes, tais como as salas de concerto. Nessa visão ampla de documentação, passado e presente se unem, revelando, por vezes, continuidades e, noutras, rupturas. Nesta mesa-redonda, parte-se do seguinte questionamento: afinal, documentação musical para quê e para quem?

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9yvXDdu2GGdg>

### MESA-REDONDA 2

*Laboratórios: pesquisa, ensino e extensão em Música*

Palestrantes: Lílíam Barros Cohen (PPGArtes/ICA/UFPA), Luiz Guilherme Goldberg (UFPEL) e Marcos Moreira (UFAL)

Mediação: Gilda Maia (PPGArtes/UFPA).

Resumo: O estudo dos vestígios das práticas musicais do passado, mas também o registro e estudo daquelas realizadas no presente é favorecido por ambientes específicos de trabalho. Os laboratórios se articulam com as atividades de pesquisa, mas também de ensino e extensão, na medida em que possibilitam o treinamento de estudantes em pesquisa e representam possibilidades de devolução à sociedade dos resultados de suas atividades, sejam elas a realização de eventos, a produção de vídeos etnográficos, o tratamento de acervos de documentos musicográficos e a edição musical, mas também a constituição de acervos próprios, que podem ser acessados por interessados(as). Esta mesa conta com representantes do LabEtno - Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, do Laboratório de Ciências Musicais e Centro de Documentação Musical – LCM / UFPel e do Centro de Musicologia de Penedo, em Alagoas.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YTguI0p5gO4>



### MESA-REDONDA 3

*Musicologias: um objeto, múltiplas abordagens*

Palestrantes: Edite Rocha (UFMG), Gabriella Affonso (EMUFPA) e Sonia Chada (PPGArtes/ICA/UFPA).

Mediação: Jucélia Estumano (EAUFPA).

Resumo: Tão diversas quanto as possibilidades sob o título “documentação musical” são as possibilidades de seu estudo. Embora não seja rara a associação entre “Musicologia” e “Musicologia histórica”, o panorama da pesquisa e produção de conhecimento em Música é muito mais amplo. Nesta mesa, reúnem-se pesquisadoras de diferentes vertentes, aí incluídas a histórica, a etnográfica e a performance musical.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zJnoo6RtOuo>

### MESA-REDONDA 4

*A música e sua documentação em uma perspectiva interdisciplinar*

Palestrantes: Antonio Maurício Costa (PPHIST/UFPA), Candida Barros (MPEG) e Rosangela Britto (PPGArtes/ICA/UFPA).

Mediação: Tainá Façanha (PPG-Artes/UFPA; UEPA)

Resumo: O estudo das atividades musicais e o tratamento dos acervos a elas relativos pode ser a atividade principal em outras áreas do conhecimento. Esta mesa congrega docentes e pesquisadores das áreas de História, Sociolinguística histórica e Museologia, tendo como objetivo apresentar possibilidades de estudos interdisciplinares voltados à temática da documentação musical. A mesa é composta por docentes de dois institutos da Universidade Federal do Pará e do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ty--8GUHykY>

10

### PAINEL 1

Documentação musical no Pará: três projetos entre a pesquisa e a extensão

Palestrantes: Anielson Ferreira (IECG-PA), Joelma Bezerra (EMUFPA) e Tainá Façanha (PPG-Artes/UFPA; UEPA).

Mediação: Fernando Lacerda (EMUFPA).

Resumo: A ideia dos painéis é aproximar pesquisadores e traçar panoramas regionais acerca das pesquisas envolvendo documentação musical. Neste painel serão apresentadas pesquisas referentes ao Pará. Tainá Façanha abordará um projeto focado na pesquisa e tratamento de fontes documentais, hemerográficas e bibliográficas da Sé de Belém. Anielson Ferreira fará considerações acerca do resgate de obras musicais sacras compostas no Pará nas práticas musicais atuais. Joelma Bezerra tratará da documentação, enquanto processo, da música popular paraense.

Link direto: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Bq3zBpTKLI](https://www.youtube.com/watch?v=_Bq3zBpTKLI)

### PAINEL 2

Acervos e pesquisas em Minas Gerais e Goiás

Palestrantes: Aline Santana Lôbo (SEDUC-GO), Germano Lopes (IFG) e Vinícius Eufrásio (UFMG).

Mediação: Fernando Lacerda (EMUFPA)

Resumo: A ideia dos painéis é aproximar pesquisadores e traçar panoramas regionais acerca das pesquisas envolvendo documentação musical. Neste painel serão apresentadas pesquisas referentes a Minas Gerais e Goiás. Aline Lôbo abordará as tradições culturais e musicais de Pirenópolis sob o prisma da documentação musical. Vinícius Eufrásio traz sua experiência de pesquisa na cidade de Formiga-MG e Germano Lopes, os resultados de sua análise do acervo do coral do Colégio Santa Clara de Goiânia, o qual se encontra recolhido atualmente ao Laboratório de Musicologia Braz W. Pompeu de Pina.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=4yhLkzC9OEY>



### PRÁTICAS DOCUMENTADAS 1

Recôncavo Baiano

Conversa com Francisca Marques (UFRB) e Alexnaldo dos Santos (Coordenador geral da Associação de Samba-dores e Sambadeiras do Estado da Bahia).

Mediação: Tainá Façanha (PPG-Artes/UFPA; UEPA).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=GJ0tUjBb5as>

### PRÁTICAS DOCUMENTADAS 2

São Luís-MA

Conversa com Luíza Coelho (PPG-Música/UNICAMP), Talyene Melônio (Boi da Floresta) e Nadir Cruz (Boi da Floresta).

Mediação: Vinícius Eufrásio (PPG-Música/UFMG).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr8q-OLZqws>

### PRÁTICAS DOCUMENTADAS 3

Jalapão-TO

Conversa com Marcus Bonilla (UFNT) Sirlene Matos da Silva (Quilombo Mumbuca).

Mediação: Antonio Cano (IECG/PA).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=sYI4pWiwOgI>

11

### COMUNICAÇÕES

A institucionalização da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei (1829)

Rodrigo Pardini, Edite Rocha e João Pedro Resende

Piano Pleyel 4bis de 1881: breve histórico e restauração no Brasil

Gabriella de Mattos Affonso e Yuri Vilanova Covalesky

Os enigmáticos cilindros de cera da Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo (CCSP)

Juliana Pérez González

Mediação: Fernando Lacerda (EMUFPA)

Link: <https://youtu.be/BWx3TD6Pyvc>



## 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias

### MINICURSO 1

*Proveniência documental e a pesquisa em Música*

Ministrante: Guilherme Ávila (PPG-Artes/UFPA; UFMA).

### MINICURSO 2

*Registro fotográfico de fontes documentais e práticas musicais*

Ministrante: Tainá Façanha (PPG-Artes/UFPA; UEPA).

### MINICURSO 3

*A obra musical de Altino Pimenta entre fontes e acervos*

Ministrante: Rômulo Queiroz (EMUFPA).

### MINICURSO 4

*A música na Belle Époque paraense*

Ministrante: Jonas Arraes (UEPA).



## TRABALHOS<sup>1</sup>

### *CONFERÊNCIA*

#### *MESAS-REDONDAS, PAINÉIS E PRÁTICAS MUSICAIS DOCUMENTADAS*

13

#### *COMUNICAÇÕES – TRABALHOS COMPLETOS*

### *MINICURSOS*

---

1 Organizados em ordem alfabética do sobrenome do(a) primeiro(a) autor(a).







## POSTAIS COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA NA *BELLE ÉPOQUE*

David CRANMER<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Fontes para o estudo da música. Cartões postais. *Belle Époque*.

### RESUMO

Enquanto as cartas, especialmente as cartas enviadas por compositores ou intérpretes, têm um lugar bem estabelecido como fonte musicológica, o potencial do seu parente “mais humilde”, o bilhete postal – e, em particular, o postal ilustrado – é muitas vezes subestimado. Embora em uso pela comunicação de mensagens desde a década de 1870, uma série de avanços tecnológicos, nas últimas décadas do século XIX, permitiu a reprodução barata de imagens, incluindo de fotografias, em formato de postal. A partir de 1898 houve um crescimento repentino e exponencial na sua impressão, compra e envio, quer para a transmissão de mensagens pelo correio, quer como objetos de coleção. Esta dupla função – de imagens de coleção e de comunicação – serve o musicólogo para dois efeitos correspondentes: o retrato (num sentido lato) e o relato (sobretudo de acontecimentos). O postal pode retratar artistas (autores e intérpretes), lugares (teatros, salas, igrejas, coretos, etc.), objetos (instrumentos, por exemplo) ou atividades (música em execução), cumprindo, assim, uma função ilustrativa. Por outro lado, enviado pelo correio, pode veicular a presença, as reações e outras mensagens dos testemunhos oculares e auditivos, não só de músicos e outros artistas, mas também do público em geral. O bilhete postal chega meteoricamente ao seu auge durante a *Belle Époque*, sofrendo uma viragem súbita de foco com a eclosão da I Guerra Mundial e um declínio marcado na década de 1920. Através de exemplos produzidos no Brasil, em Portugal e sobretudo em França, onde o postal teve uma expressão quase fanática, esta apresentação demonstrará a sua utilidade como ferramenta musicológica.

15

---

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa – [cranmer@netcabo.pt](mailto:cranmer@netcabo.pt)



## O REGISTRO DA VIOLA DE BURITI NO QUILOMBO MUMBUCA: DESDOBRAMENTOS DE UMA ETNOMUSICOLOGIA APLICADA- PARTICIPATIVA-ENGAJADA

Marcus Facchin BONILLA<sup>1</sup>  
Sirlene Matos da SILVA<sup>2</sup>

**Resumo:** O texto apresenta uma síntese e os principais resultados e desdobramentos de uma pesquisa participativa e engajada, que teve como objetivo principal viabilizar o registro da Viola de Buriti, instrumento musical produzido e usado nas práticas musicais no quilombo Mumbuca, como Patrimônio Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Além de um documentário e um inventário participativo realizado em parceria entre o Grupo de Pesquisadoras do Quilombo Mumbuca e um pesquisador/professor externo, essa parceria viabilizou a produção de um Caderno de Partituras com o registro das canções tradicionais e contemporâneas do quilombo, assim como a materialização do Memorial do Quilombo Mumbuca, outra demanda manifesta pelos sujeitos envolvidos nesse processo.

**Palavras-chave:** Caderno de Partituras. Memorial. Patrimônio Imaterial. Educação do Campo.

### THE REGISTRATION OF THE VIOLA DE BURITI IN QUILOMBO MUMBUCA: DEVELOPMENTS OF AN ETNOMUSICOLOGY APPLIED-PARTICIPATIVE-ENGAGED

**Abstract:** The text presents a synthesis and the main results and developments of a participatory and engaged research, whose main objective was to enable the registration of Viola de Buriti, a musical instrument produced and used in musical practices in the Mumbuca quilombo, as intangible heritage with the *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN* [Brazil's National Institute for Historic and Artistic Heritage]. In addition to a documentary and a participatory inventory made in partnership between the Quilombo Mumbuca Research Group and an external researcher/professor, this partnership made possible the production of a Sheet Music Notebook with the record of traditional and contemporary quilombo songs, as well as the materialization of the Quilombo Mumbuca Memorial, another manifest demand for the subjects involved in this process.

**Keywords:** Sheet Music Book. Memorial. Intangible Heritage. Country side Education.

#### Introdução

Trazemos aqui parte dos resultados de um trabalho conjunto que envolveu o Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa (GQMP) e um pesquisador externo que trabalharam para viabilizar o reconhecimento da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial, o que trouxe uma série de desdobramentos que vamos abordar nesse texto.

O Quilombo Mumbuca localiza-se no município de Mateiros, região do Jalapão no Tocantins. A pesquisa apropriou-se da metodologia da pesquisa-ação nos termos de Thiollent (1999), ou como nós o nomeamos como uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada (BONILLA, 2019), que

---

1 Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) – marcusbonilla@uft.edu.br

2 Quilombo Mumbuca/ UFNT – sirlenquilombo@gmail.com



investigou a musicalidade do quilombo a partir de interesses comuns entre o pesquisador externo e o interesse dos sujeitos envolvidos na construção desses conhecimentos no quilombo. Para esse 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias, selecionamos os principais aspectos relacionados especificamente aos documentos e registros musicais produzidos durante este trabalho. Primeiro, referente ao Inventário Participativo, que envolveu também a realização de um documentário audiovisual, depois sobre o Memorial do Quilombo Mumbuca e sobre o *Caderno de Partituras: Quilombo Mumbuca*.

## 1. O Inventário Participativo

O principal objetivo da pesquisa foi o de buscar o reconhecimento da Viola de Buriti, instrumento representativo da cultura e das práticas musical do quilombo Mumbuca, como Patrimônio Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Para isso, a principal metodologia adotada foi o do Inventário Participativo, orientado pelo próprio Instituto (IPHAN, 2016). Nesse sentido, fizemos os trabalhos de campo, levantamos e manipulamos os dados para o Inventário e também para a produção de um documentário que foi produzido concomitantemente.

A guia inicial dos trabalhos foi baseada na cartografia que as pesquisadoras criaram para nos ajudar na localização dos violeiros e ex-violeiros no território mumbuquense, o que elas chamaram de “Rota da Viola de Buriti”, registrada na figura 1.

17



Fig. 1. Rota da Viola de Buriti criada pelo GQMP. Fonte: Acervo do GQMP/ foto do autor.



Esse mapeamento foi baseado nas informações prévias que as pesquisadoras já tinham enquanto saberes quilombolas. Nele, estão os nomes de todos os tocadores de que elas tinham conhecimento e seus trânsitos e migrações entre as comunidades de Rio Novo, Mumbuca e Boa Esperança, assim como no município de São Félix. A partir desses nomes e localidades, saímos em busca dos contatos e informações que pudessem nos aproximar desses mestres. Muitos desses nomes são de pessoas que já faleceram e algumas não conseguimos encontrar. No decorrer da pesquisa, por indicação dos próprios violeiros encontrados, outras pessoas foram surgindo, assim como descobrimos que, alguns desses nomes, não eram de pessoas ligadas à viola.

Nessa etapa, os registros em áudio, vídeo e foto foram de grande importância, com os retornos e ganhos para o quilombo, com sua disponibilização para o uso que conviesse. As fotos realizadas nos trabalhos de campo serviram também como material de divulgação nas redes sociais e, algumas delas, foram usadas para a divulgação da *X Festa da Colheita do Capim Dourado*, principal evento anual do quilombo.

Além da fotografia, a produção audiovisual foi importante para a solicitação de registro da Viola de Buriti como patrimônio imaterial junto ao IPHAN. Fizemos a produção de um documentário para expor de maneira mais contundente a abrangência do bem. Nesse sentido, visamos destacar prioritariamente os processos de aprendizagem para contribuir com sua continuidade para as novas gerações, assim como deixar registrado a importância dos mestres e os processos de construção da viola.

O relatório final do Inventário Participativo apontou para a realização de ações de salvaguarda para a Viola de Buriti, que incluiu a inserção do ensino do instrumento e de conhecimento dos seus mestres no ambiente escolar, tanto do quilombo, como nas escolas da região, nas diferentes esferas escolares municipais, estaduais e federais. A promoção de encontros regulares de tocadores e fazedores da Viola de Buriti também foi apontado por esse relatório. Sobre a proposta desses encontros, o IPHAN-TO já promoveu a realização do “I Encontro tocantinense dos violeiros de Buriti”, que aconteceu na Festa da Colheita do quilombo Mumbuca, em setembro de 2019.

Vale destacar que as pessoas que carregam suas histórias e legados através da oralidade são de suma importância para os quilombos, que construíram e continuam construindo sua cultura e saberes nesse formato. A transmissão oral é a base da visão epistemológica do



quilombo, e a pesquisa participativa contribui para que haja a continuação do saber oral, que é a essência musical do povo mumbuquense.

O material produzido pelo grupo está sendo uma referência para outros estudantes acadêmicos do quilombo, e de outras comunidades, que se inspiram nos artigos e em pesquisas participativas.

## 2. O Memorial do Quilombo Mumbuca

A articulação entre o Grupo Mumbuca de Pesquisa e o pesquisador externo, em parceria com a Associação local e o Grupo de Teatro do quilombo, também se trabalhou para concorrer no edital *Culturas Populares* do Ministério da Cultura - MINC, Edição Leandro Gomes de Barros para criação do Memorial do Quilombo Mumbuca - MQM (BRASIL, 2017). Tivemos a sorte de sermos contemplados com o prêmio em dinheiro que foram usados na reforma de um espaço cedido pela Associação local para sediar o Memorial que abriga objetos que contam parte da história do quilombo.

O MQM foi inaugurado durante a *X Festa da Colheita do Capim Dourado em Mumbuca* no dia 15 de setembro de 2018. No início do ano de 2020, o memorial recebeu a visita da Agência do Desenvolvimento do Turismo, Cultura e Economia Criativa (Adetuc) do estado do Tocantins, que fez o um levantamento do que estava precisando na ocasião e trouxe a promessa de fomentar o espaço, com equipamentos para melhorar a guarda dos objetos. A partir desse encontro, o espaço entrou também para os registros dos memoriais do estado do Tocantins.

O memorial, atualmente, devido a pandemia, não está recebendo o público ainda, mas é um espaço de referência para o quilombo, que colabora com as reuniões internas e na organização funcional nas vendas de artesanato do capim dourado, que se trata da principal atividade econômica do quilombo.

Antes dessa ação, o espaço não era utilizado na comunidade, e hoje guarda a memória de pessoas que resistiram nestas terras e que hoje não se encontram mais entre nós, mas permanecem vivos por meio dos seus legados, transmitidos de geração em geração.



### 3. O Caderno de Partituras

A primeira demanda do quilombo no contexto dessa pesquisa foi a da realização do registro das músicas produzidas e praticadas no quilombo em formato de partitura.

Apesar do uso frequente em trabalhos acadêmicos desse formato de escrita musical ocidental (partitura), existem limitações quando se aplica esse tipo de registro, visto que esse formato não faz parte das concepções nativas de produção artística de grupos quilombolas. Por outro lado, trata-se de uma ferramenta útil na comunicação entre musicalidades diferentes, e alguns dos aspectos sonoros podem ser entendidos pelos iniciados da música ocidental. Como exemplo, podemos trazer o trabalho de Menezes Bastos (2013) que justifica o uso do formato de partitura em sua tese de doutorado sobre os Kamaiurá, inserindo outros elementos gráficos para ampliação de sua capacidade de tradução dos fenômenos sonoros, o que o autor chamou de partitura crítico-interpretativa, o que tornou seu entendimento mais acessível para muito mais pessoas. Do mesmo modo que Luciana Prass (2013) também se deparou com o desejo do quilombo em que ela trabalhou na cidade de Osório, no Rio Grande do Sul, na transcrição de suas músicas para os códigos da partitura em um processo semelhante do que encontramos no Mumbuca.

Mesmo com a dúvida sobre a eficácia desse sistema neste contexto, a justificativa apresentada pelo quilombo foi o da importância de que suas músicas fossem registradas na “linguagem dos brancos”, simbolizada pelo registro escrito em papel com códigos de acesso restrito e elitizado. Além, é claro, dos possíveis desdobramentos que o registro pode proporcionar, tais como a manutenção da memória, dos direitos de autoria e de publicação.

Vale lembrar que as comunidades tradicionais ainda são vítimas de desapropriações culturais de suas próprias práticas musicais em prol da indústria do entretenimento urbano, como nos alerta José Jorge de Carvalho:

Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à vontade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de performer, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo (CARVALHO, 2004, p.70).



Nesse sentido o registro em partitura das músicas do quilombo Mumbuca foi importante, além de ter trazido à tona uma série de estruturas musicais peculiares das suas práticas musicais, tais como as escalas modais existentes nas músicas tradicionais praticadas nas brincadeiras da Roda Chata, uma prática musical tradicional do quilombo.

Durante este trabalho, em diálogo com os mestres e mestras da comunidade, preocupou-se com a grafia das palavras (letras) das canções, para que pudessem representar os modos da fala e das expressões características do quilombo.

Com o caderno pronto, a primeira edição impressa desse caderno foi viabilizada graças à parceria estabelecida entre o curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFT e a PROEX/UFT em forma de cartilha. Uma primeira versão foi entregue para a comunidade no dia da inauguração do Memorial do Quilombo Mumbuca, e passou por uma revisão para a primeira publicação, que contém 23 canções da Roda Chata e mais 13 canções autorais.

Vale destacar que o universo sonoro do quilombo é muito grande, e o caderno de Partituras trouxe os aspectos mais relevantes, assim como aqueles que cabiam dentro das limitações desse tipo de escrita.

21

Como a primeira edição teve uma tiragem pequena, uma segunda edição desse caderno já foi publicada recentemente em formato online pela Editora da UFPA, que pode ser conferida em Bonilla (2021).

O Caderno de Partituras é um legado disponibilizado em um novo formato para os mumbucas, alcançando espaços que, outrora, não era nem cogitado no imaginário do quilombo, além de que as músicas praticadas e criadas por mestres e anciões desse lugar, pudessem tomar essa dimensão. Por outro lado, é importante ressaltar que na escola estadual Silvério Ribeiro Matos, localizado na comunidade, o caderno já se faz presente na disciplina de cultura quilombola, na aula de arte e também em outros espaços, possibilitando que as gerações futuras possam fazer o entrelaçamento entre os saberes tradicionais e o científico, assim como ampliar a crença de um novo caminho possível.





## Considerações finais

A questão principal manifesta nesse espaço de discussão foi o da priorização em atender o interesse dos sujeitos envolvidos em uma pesquisa. Nesse caso, o interesse foi o de registro e reconhecimento de um bem imaterial que desempenha um lugar de importância para suas identidades. O registro simboliza também a própria afirmação de existência dessas pessoas que carregam um histórico de invisibilização. O registro em partitura, em documentário e a criação de um memorial, foram um primeiro passo para reafirmar a existência das identidades dos sujeitos desse quilombo.

## Referências

BONILLA, Marcus F. *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Belém, 2019. 202 f. Tese. (Doutorado em Artes) Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

BONILLA, Marcus F. (org.). *Caderno de Partituras: Quilombo Mumbuca*. Edição online. Editora da UFPA: Belém, 2021. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/949>. Acesso em: 24 jul. 2021.

BRASIL, Minc. *Editais de Seleção Pública n.º 01*, de 26 de maio de 2017. Culturas Populares: edição Leandro Gomes De Barros. 2017.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: LONDRES, Cecília et al.. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, IPHAN, CNFCP, 2004.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Educação Patrimonial: Inventários Participativos*. Manual de Aplicação. Brasília-DF: IPHAN, 2016.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Editora Edufsc: Florianópolis, 2013.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. In: BRANDÃO, C. R.. (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.





## **PATRIMÔNIO, MUSEU, MUSEOLOGIA E INFORMAÇÃO EM ARTE: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGOS PARA PESQUISA DA TEMÁTICA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL E REFLEXÃO CRÍTICA DO PATRIMÔNIO MUSICAL PARAENSE**

Rosangela Marques de BRITTO<sup>1</sup>

Diana Farjalla de Correia LIMA<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo aborda as possibilidades de estudos interdisciplinares voltados à temática da documentação musical por três vieses: 1) Apresenta sucintamente o campo disciplinar da Museologia e Patrimônio e os tipos de museus e estudos, suas funções na cadeia de Salvaguarda e Comunicação dos bens patrimoniais que possam a vir contribuir com as pesquisadas voltadas a Documentação Musical. 2) Informação em Arte ou Informação Artística pelo viés da Ciência da Informação, campo que possibilita a conexão entre o objeto artístico e a informação que fornece os conteúdos para sua interligação. 3) Cita exemplos de estudos. Abordagem teórico-empírica.

**Palavras-chave:** Acervos. MIS-PA. Coleção Vicente Salles. Museologia e Patrimônio.

### **Heritage, Museum, Museology and Information in Art: Possibilities of Dialogues for Research of the Theme of Musical Documentation and Critical Reflection of Musical Heritage of Pará**

23

**Abstract:** The article discusses the possibilities of interdisciplinary studies focused on the theme of musical documentation by three biases: 1) Briefly presents the disciplinary field of Museology and Heritage and the types of museums and studies, their functions in the chain of Safeguarding and Communication of property assets that may contribute to the researched focused on Musical Documentation. 2) Information on Art or Artistic Information through the bias of Information Science, field that allows the connection between the artistic object and the information that provides the contents for its interconnection. 3) Cites examples of studies. Theoretical-empirical approach.

**Keywords:** Collections. MIS-PA. Vicente Salles Collection. Museology and Heritage.

### **Introdução**

O artigo aborda as possibilidades de estudos interdisciplinares voltados à temática da documentação musical por três vieses: 1) Apresenta sucintamente o campo disciplinar da Museologia e Patrimônio (assim interligados) e os tipos de museus e estudos, suas funções na cadeia de Salvaguarda e Comunicação dos bens patrimoniais (patrimônio cultural material e patrimônio imaterial interligado) que possam a vir contribuir com as pesquisadas voltadas a Documentação Musical. 2) Informação em Arte ou Informação Artística pelo viés da Ciência da Informação, campo que possibilita a conexão entre o objeto

---

1 Universidade Federal do Pará – rosangelamarquesbritto@gmail.com

2 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - diana@mls.com.br



artístico e a informação que fornece os conteúdos para sua interligação. 3) Citar exemplos de coleções, como o Acervo Vicente Sales do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) e Museu da Imagem do Som (MIS), coleção Waldemar Henrique, como fontes documentais significativas para as pesquisas em Música e a reflexão crítica acerca do Patrimônio Musical Paraense.

### 1. Museologia como campo disciplinar e sua relação com o Patrimônio

As categorias Museologia e Patrimônio apontam a constituição de campos disciplinares independentes, mas que se complementam. A Museologia considerada como área de conhecimento, ou seja, como ciência, a partir da segunda metade do século XX em que o Museu, segundo Tereza Sheiner (2005, p. 95) “é pensado como fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre homem, espaço, tempo e memória”, a que a autora denomina de “Musealidade”. Este termo, musealidade foi assinalado em 1980 por Stránský, em relação à constituição do campo da Museologia, em que este é abordado como “um aspecto específico da realidade”. Conforme as palavras deste teórico (STRÁNSKÝ *apud* SCHEINER, 2005, p. 3). Compreende-se que a musealidade é um valor atribuído (ou assignado) e transforma-se no tempo e no espaço, ajustando-se aos diferentes sistemas representacionais de cada grupo social.

O termo Museologia, ou teoria de museu, concerne à esfera de atividade social de um conhecimento específico, orientado para o fenômeno Museu. A missão da Museologia é interpretar cientificamente a relação entre o humano e a realidade e fazer-nos entender a musealidade em seu contexto histórico e social, de maneira dinâmica.

Na abordagem teórica do Patrimônio, Museologia e Museu apresentada segundo Tereza Scheiner (2000, p.85-100; 2004; 2008) estes termos são conceituados como processos. A conceituação do patrimônio refere-se à aplicação do termo em um sentido integral, sem separação em classes ou com adjetivação de histórico, artístico e natural, dentre outros. A conceituação de Museu não é concebida apenas como uma entidade estática, mas como uma forma de expressão social; a forma institucional é o invólucro de uma determinada necessidade social; o Museu é visto como instrumento da museologia e, como objeto de experimentação do campo museológico. A conceituação da Museologia é apresentada como um campo disciplinar autônomo que permite a compreensão das interrelações entre Museu, Homem e Realidade.

O Patrimônio é interpretado como um conceito polissêmico, desde o conjunto de elementos que cada indivíduo entende como pertencente a sua esfera pessoal, até o conjunto de recursos vinculados às relações que cada sociedade estabelece com o meio natural e com sua produção cultural. O Patrimônio como um conceito polissêmico, que vem se constituindo como um campo disciplinar específico (teoria do



patrimônio) – a “patrimoniologia” (*heritology*) – “ciência da Memória e do patrimônio”. Segundo Tomislav Sola (*apud* SCHEINER, 2008), a patrimoniologia seria o campo expandido que integraria a Museologia. Mas esta reflexão é uma discussão recente (iniciada no final do século XX), portanto não há um consenso da aplicação do termo “patrimônio” como campo disciplinar específico.

As subdivisões ou adjetivações ao termo Patrimônio para efeito de estudos, temos: Patrimônio Natural ou Ambiental, o Patrimônio Material e o Patrimônio Imaterial: o primeiro, refere-se aos elementos pertencentes à natureza, aos recursos naturais. O segundo, também denominado de patrimônio tangível, inclui os artefatos provenientes do saber fazer e das construções obtidas a partir do meio ambiente. O terceiro, patrimônio imaterial, chamado de intangível, articula-se ao conhecimento, às técnicas, ao saber e ao saber fazer.

O termo Patrimônio determinando conjunto indivisível: o termo patrimônio e o uso dos adjetivos histórico, cultural, artístico e natural, como classes, torna-se questionável, considerando o caráter indivisível (conjunto). Esta noção advém da área do direito, pois o patrimônio é algo uno, a ideia do conjunto de bens e valores. Do ponto de vista do direito, o bem tem um proprietário, um indivíduo. Na Museologia, o termo é substituído pela noção de identidade cultural, “já que estão associados coletivamente ao conjunto de bens e valores que lhes são particulares” (LIMA, RODRIGUES, 2006). O imaginário patrimonial, na dimensão de bem, apropriado pela museologia, assume o “valor/função social estabelecido em contexto específico – cultural e/ou natural” e a herança, como noção de sucessão, assemelha-se às comunicações entre diversas gerações, apropriada pela museologia com a noção de memória social (LIMA, RODRIGUES, 2006).

## 2. Objeto – documento – bem cultural e a Informação em Arte

Diana Lima (1995) reporta-se às instituições culturais, no caso o museu, como instituições de memória cultural, em decorrência das suas atividades especializadas dirigidas aos seus acervos, que representam memórias selecionadas e que estão sob a guarda dessas instituições de cultura. Essas coleções representadas pelos testemunhos culturais, o bem cultural em si, representativo da relação homem-realidade numa conjunção histórica, são compostas por dados de natureza intrínseca e dados de natureza extrínseca ao bem cultural. Este bem, reconhecido como vetor de comunicação, ou seja, consignando mensagens reciprocamente trocadas entre o meio social e os indivíduos, configura-se como um objeto-documento-bem cultural.

O Patrimônio Tangível e o Patrimônio Intangível, como signos culturais, não são meras abstrações, pois todo signo, seja linguístico ou não-linguístico, se processa como meio de comunicação pela dimensão material (ou meio físico) e simbólica (os efeitos dos sentidos). Nesta direção compreende-



se a noção de “documento” segundo Jacques Le Goff (2003, p. 525-541) refere-se aos documentos da história contemporânea (as palavras, os gestos, a arquitetura, a paisagem, dentre outros), que ao serem interpretados criticamente pelo historiador, transformam-se ou não em monumentos, no sentido da aferição de valores e da verticalização de sentidos atribuídas ao documento.

Nesta relação de análise do patrimônio/museu como elemento ou categoria semântica, produtor de sentidos e efeitos de sentidos, ele funciona como espaço discursivo em que o signo cultural (seja por meio oral, escrito e visual) está relacionado às noções de espaço-tempo e memória, que alimentam as atribuições de valores dos diversos agentes relacionados à preservação do bem cultural. Nesta direção de compreensão da interação linguagem-sociedade-patrimônio, o patrimônio passa a ser compreendido como fato de linguagem, manifestando-se nas relações das “coisas”, das “ideias” e das “pessoas”, ou mesmo do espaço/cenário, que é o edifício e o território em relação com o objeto/bem cultural-coleção-patrimônio e o Homem/sujeito-público-sociedade.

Informação em Arte, disciplina teórica e prática que integra os conhecimentos da Arte (Estética, História e Crítica), Museologia, Ciência da Informação e Ciência da Computação e, portanto, possibilita a aplicação da Documentação especializada para subsídios à interpretação artística.

Nos dois segmentos no quadro interpretativo e especializado estão o "Discurso da Arte" e "Discurso sobre Arte", assim como o "Documento da Arte" e "Documento sobre Arte" que, respectivamente, representam na primeira condição a produção artística (obras) e os estudos que a tem como objeto de reflexão, na segunda expressa sua significação de documento artístico e os demais documentos que a focaliza (LIMA, 2000).

A Informação em Arte, segundo Lena Vania Ribeiro Pinheiro (2000, p.7), “é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação”.

Nesse estudo destaca-se a importância da Documentação Museológica. A Documentação de acervos museológicos segundo Helena Dodd Ferrez (1994) é o:

[...] conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação desses por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p. 66).

A Documentação Museológica configura-se como um dos elementos mais relevantes para a gestão de acervos, funcionando como fio condutor entre as informações sobre os objetos e os setores do museu ou galerias com coleções, ou seja, essa atividade está alinhada à estruturação e a recuperação da informação contida no acervo, gerando novos conhecimentos para as próprias ações desenvolvidas na instituição, tais como curadoria, pesquisa científica, ações culturais e educativas, publicações diversas,



entre outras (PADILHA, 2014, p. 35). Na visão de Heloisa Barbuy (2008, p. 37), o objetivo da Documentação Museológica consiste em: “[...] constituir uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele”.

Segundo Fernanda Camargo-Moro (1986), documentar cada peça de forma completa não é tarefa fácil, pois o reconhecimento dos objetos/documentos, ao serem integrados nas instituições museológicas, agregam “valores” documentais quando comunicados, preservados e pesquisados, transpassado pelo processo de codificação das informações acerca de cada objeto. Foi nesta direção que voltamos à pesquisa tendo como campo a Arte Contemporânea, história da arte e crítica da arte associada ao fazer museológico da Documentação.

A informação em museus é transmitida em vários espaços e canais, como as exposições, bibliotecas, reservas técnicas, dentre outros. A informação especializada elaborada no âmbito do museu prevê o acesso, a transferência e disseminação da informação calcados em conteúdo que visem eliminar os ruídos no processo comunicacional entre os usuários da área e o próprio público-pesquisador (LIMA, 2003; LIMA, 2007).

### 3. Informação e Documentação Musical e o Patrimônio Musical Paraense

27

Destacamos os museus temáticos, no caso de Imagem e do Som e as Coleções de músicos e outros profissionais como importantes fontes de informação para as pesquisas em/sobre Artes/Música em Interface com a Museologia. Apresentaremos nesse tópico o MIS-Pará e a Coleção Waldemar Henrique (1905-1995). O Museu da Universidade Federal do Pará e as ações da Biblioteca do Museu, em relação à Coleção Vicente Salles (1931-2013).

O MIS Pará foi idealizado por Eneida de Moraes, em 1971, ela leva ao Conselho de Cultura do Estado a proposta de criação do Museu. Ainda não existia um projeto de instalação, Eneida anexa ao pedido documentos do MIS da Guanabara (Rio de Janeiro) e uma lista, elaborada juntamente ao pesquisador Vicente Salles. A assinatura no decreto de criação do MIS foi no dia 01 de Março de 1971, quando após longas negociações a escritora paraense Eneida de Moraes conseguiu sensibilizar o então Governador do Estado, Coronel Alacid Nunes. A solenidade ocorreu no Teatro da Paz com grandes personalidades da nossa política e cultura (MARINHO 2013).

O MIS-Pará como parte integrante da Fundação Cultural do Estado do Pará, criada por decreto também em 1971. Entretanto, ele ficou no papel e somente após a inauguração em 1986 da Fundação, o MIS se instalaria de 1987 a 2002.



Outra sede, o MIS passou a ter, de maneira provisória gerenciado pela Secretaria de Cultura do Estado, na antiga residência dos governadores no Palácio Augusto Montenegro, que abrigava o Museu do Estado do Pará. O projeto de revitalização do centro histórico estava em curso e a Secretaria de Cultura criou para gerenciar os museus que seriam criados o Sistema Integrado de Museus, em 1998, que seria formado pelos recém criados Museu do Forte do Presépio, Corveta-Museu Solimões, Memorial da Navegação, Memorial do Porto e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, e os já existentes Museu do Estado do Pará, Museu de Arte Sacra, Museu do Círio, além do Museu da Imagem e do Som, que fica instalado provisoriamente no casario da Igreja de Santo Alexandre na Rua Padre Champagnat.

Do acervo do MIS- Pará , destacamos que em 2005, através do pesquisador Sebastião Godinho, a doação do acervo do maestro Waldemar Henrique, de quem era assistente e herdeiro-guardião deste acervo composto por discos, diários, cartas, troféus e objetos diversos. Para trabalhar este acervo o SIM e o MIS-PA contratam a musicista Joelma Telles, pesquisadora e professora de música, na gestão de Cláudia Alvarez.

O acervo valioso começou a ser pensado em suas possibilidades e deu origem a uma exposição, na Galeria Fidanza no Museu de Arte Sacra, denominada Waldemar Henrique: Vida e Música como fotos ampliadas, projeção de imagens e vídeos e módulos com alguns objetos como óculos, medalhas e manuscritos. Neste mesmo período Cláudia Álvares e Joelma Telles elaboram o projeto “Cd-Rom da Coleção Waldemar Henrique” que teria como objetivos identificar, catalogar, digitalizar a coleção e publicá-la como multimídia para prensagem e distribuição para instituições culturais, bibliotecas e para ser vendido como produto nas lojas de produtos da Secult.

O projeto teve patrocínio do Edital de projetos culturais do Banco da Amazônia e foi lançado em versão DVD-Rom apenas em 2008. O acervo do Maestro Waldemar Henrique está guardado em arquivo deslizante na sala da Coordenação de Pesquisa do SIM, localizada no terceiro piso do Museu de Arte Sacra e é conservado pelos técnicos da Coordenação de Conservação e restauro da mesma instituição. O DVD-ROM facilita e democratiza o acesso e consulta à Coleção e preserva o acervo físico da manipulação dos pesquisadores.

O MUFPA criado em 25 de abril de 1983, na gestão do reitor Daniel Coelho de Souza foi criado o Museu da Universidade Federal do Pará, por meio da Resolução nº 544/83 e instalado no Palacete Augusto Montenegro, em 1984. O MUFPA, na perspectiva do campo museológico, no que se refere aos tipos de representações de museus, é considerado um museu tradicional, por estar relacionando, prioritariamente, a três elementos: o Edifício (casa-Palacete), que é o espaço arquitetônico que se configura como um cenário museológico; a Coleção, que se refere aos artefatos pesquisados e coletados, e que estão sob a guarda da instituição; e o Público, os sujeitos-visitantes. É um museu universitário voltado às Artes Visuais.



Esta primeira fase de formação das coleções do MUFPA se caracteriza por um momento de sedimentação das propostas relativas à missão da instituição e sua identidade, porque a ideia inicial em relação ao funcionamento do museu é que ele não tivesse sua própria coleção e nem reservas técnicas em seu prédio. Neste contexto, a casa-Palacete deveria somente planejar, selecionar e receber exposições e outros eventos. Neste caso, ao planejar suas exposições, o acervo a ser exposto deveria estar relacionado às coleções existentes à época, nas faculdades da UFPA e na pinacoteca da reitoria.

Nesta fase, foi organizada a Biblioteca do museu. Dentre os acervos há os livros voltados à área de artes/artes visuais, mas o destaque é a Coleção Vicente Salles, adquirida pela UFPA em 1993. É composta por um acervo de livros, periódicos, discos, recortes de revistas e jornais, partituras, cartões-postais, fotografias, cartazes, programas de eventos, fitas de rolo, correspondências e artesanatos reunidos pelo pesquisador Vicente Salles (1931-2013), ao longo de 40 anos de trabalho. A organização da coleção foi realizada pela funcionária Carmem Affonso, antropóloga, já aposentada. Em 2009, o maestro Jonas Arraes coordenou o projeto de “Recuperação e difusão do acervo musical da coleção Vicente Salles da Biblioteca do MUFPA”. A coleção foi alimentada por informações e novas doações do professor Vicente Salles, enquanto diretor do MUFPA, na década de 1990, e que depois continuou doando acervos diversos para complementar a coleção. Hoje, a Coleção Vicente Salles conta com aproximadamente 7.000 títulos transferidos ao MUFPA. É desta coleção a maior parte das imagens expostas ao longo da narrativa do segundo capítulo desta tese.

Outra pesquisa de acervos documentais de música, na dimensão patrimonial que destacamos, refere-se às pesquisas realizadas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA, especialmente na linha 2, orientação Liliam Cohen e Sonia Chada. Destacar ao encontro do legado ao Patrimônio musical paraense a pesquisa de doutorado de Gilda Maia, intitulada: “UIRAPURUS PARAENSES: A invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)”, que se propõe a estudar e identificar a prática artística-musical desses personagens a partir dos acervos de Belém, e verificar a situação desses acervos; assim como, investigar a trajetória e produção artísticas de Helena e Ulysses. A pesquisa busca dar acessibilidade ao que está guardado em um museu e biblioteca - lugar de memória -, ao alcance da sociedade – revitalizar parte da produção cultural da primeira metade do séc. XX em Belém, desses artistas.





## Considerações Finais

Consideramos importante refletirmos brevemente acerca da categoria Patrimônio Musical, como bens de natureza tangível e intangível interligados, como campo de estudos da Documentação Musical (tendo esses bens culturais como fontes de informação e pesquisa sobre artes) e a contribuição dos estudos advindos do campo da Museologia e dos museus e coleções, em especial destacamos os museus temáticos, como Museu de Imagem e do Som, como comumente é nomeado no Brasil.

Apresentamos o MIS-Pará e os estudos da Coleção Waldemar Henrique e a Coleção Vicente Salles do MUFPA, assim como, o estudo de Gilda Maia no PPGArtes, como exemplos de fontes documentais de pesquisa que envolve uma ação interdisciplinar de estudos, que pode vir a potencializar a temática da Documentação Musical, compreendida como acervo de natureza diversa, compreendidos como objetos-documentos-bens culturais que congregam partes de um Patrimônio Musical Paraense, na sua dimensão tangível e intangível.

## Referências

30

BARBUY, Heloisa. Documentação museológica e a pesquisa em museus. *In: GRANATO, Marcus et al. Documentação em museus/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST*. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Cadernos de ensaios, n. 2. Estudos de museologia. Rio de Janeiro: Minc/Iphan, 1994, p. 64- 67.

LIMA, Diana; RODRIGUES, Igor. Ciência da Informação e Museologia: estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos – subsídio à linguagem documentária. *In: VII ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO E PESQUISA DA INFORMAÇÃO*, 7., Salvador, 2007. *Anais*. Salvador-BA: CINFORM, 2007. p.1-13. Disponível: <http://www.cinform.ufba.br/7cinform/soac/paper/adicionais/DianaLima.pdf> . Acesso em: 10 set. 2021.

LIMA, Diana; RODRIGUES, Igor. Patrimônio, herança, bem e monumento: termos, usos e significados no campo museológico *In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM MUSEOLOGY HISTORY: a field of knowledge*. Córdoba, 2006. *Proceedings*. Munich/Germany; Córdoba/Argentina: ICOFOM/ICOFOM LAM, 2006. p.320-326 (ICOM Study Series; ISS 35). Disponível em: [http://www.Irz-muenchen.de/~iims/icofom/iss\\_35\\_final.pdf](http://www.Irz-muenchen.de/~iims/icofom/iss_35_final.pdf). Acesso em: 8 jun. 2007.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. 235 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: Modelo Estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. *In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélida (org.). Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem*. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.17-40.





LIMA, Diana Farjalla Correia. *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em arte um novo campo do saber*. 387 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT; Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

MARINHO, Dayse Ane Ribeiro. *Museu da Imagem e do Som do Pará: o que se disse e o que se fez*. Monografia (Bacharelado em Museologia). Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará, Belém-PA, 2013.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação Museológica e Gestão de Acervo*. Florianópolis: FCC Edições, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. (org.). *Museus e instituições de Pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST, 2005. p. 85-100. (MAST Colloquia, v. 7.).

SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. *Museu e Museologia: definições em processo*. Rio de Janeiro: ICOFOM, 2000. p.1-11. No prelo.

SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. *Imagens do 'Não – Lugar': Comunicação e os Novos Patrimônios*. 294 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.



## NOTAS SOBRE A ETNOMUSICOLOGIA

Sonia CHADA<sup>1</sup>

**Resumo:** A Etnomusicologia chega ao Século XXI consciente de seus objetivos, teorias e métodos. Seu grande desafio talvez seja o de explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural. Aqui são apresentados aspectos históricos, abordagens e tendências da Etnomusicologia. Nas quatro últimas décadas, a Etnomusicologia no Brasil experimentou um crescimento significativo. No Pará, as diversas ações empreendidas pelo LabEtno e a presença da Etnomusicologia no contexto da Universidade Federal do Pará têm oportunizado uma ampliação do conceito de Música, a percepção da diversidade musical existente e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no ensino de Música e de Artes.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Etnomusicologia no Brasil. Etnomusicologia no Pará.

## NOTES ON ETHONOMUSICOLOGY.

**Abstract:** Ethnomusicology reaches the 21st century aware of its objectives, theories, and methods. Perhaps your biggest challenge is to explain the connection between music and its sociocultural context. Here are presented historical aspects, approaches, and trends in Ethnomusicology. In the last four decades, Ethnomusicology in Brazil has experienced significant growth. In Pará, the various actions undertaken by LabEtno and the presence of Ethnomusicology in the context of the Federal University of Pará have provided opportunities for an expansion of the concept of Music, the perception of existing musical diversity and, consequently, a break in paradigms in the teaching of Music and of Arts.

**Keywords:** Ethnomusicology. Ethnomusicology in Brazil. Ethnomusicology in Pará.

### Introdução

O termo “musicologia”, segundo o *Oxford English Dictionary*, data de 1919. Entretanto, o *Musical Quarterly* inicia sua publicação com o editorial “*On Behalf of Musicology*” - “Em defesa da Musicologia”, em 1915. Segundo Kerman:

O termo logo sofreu uma modificação ou contração de significado. Adaptada do mais antigo termo francês *musicologie*, em si mesmo um análogo do alemão oitocentista *Musikwissenschaft* (Ciência da Música), a palavra foi originalmente entendida (...) como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música. A musicologia abrangia desde a história da música ocidental até a taxonomia da música “primitiva”, como era então chamada, desde a acústica até a estética, e desde a harmonia e o contraponto até a pedagogia pianística. (KERMAN, 1987, p. 1).

---

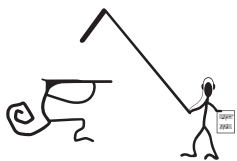
<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com



Posteriormente, foram propostas diversas categorizações do conhecimento, entre elas as formulações clássicas de Hugo Riemann e Guido Adler. Adler, Doutor em Filosofia e responsável pela cátedra de História e Estética da Música na Universidade de Viena, partindo da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática, publica, em 1885, na *Revista Quadrimestral de Musicologia - Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, o artigo “Delimitação, método e finalidade da Musicologia” - “*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*”, propondo a seguinte divisão:

- Musicologia Histórica, que compreendia a história da música segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas e artistas, subdividida em:
  - Paleografia Musical – notações;
  - Taxonomia musical – classificação das formas musicais;
  - Sucessão histórica das normas ou cânones: como se apresentam nas obras de arte de cada época; como são ensinados pelos teóricos da época em questão; como se manifestam na prática artística;
  - Organologia - história e classificação dos instrumentos musicais.
- Musicologia Sistemática – definida como o estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da arte dos sons, subdividida em:
  - Investigação e fundamentação da arte dos sons na harmonia; na rítmica; na mélica;
  - Estética da Arte;
  - Pedagogia e Didática Musical: teoria musical, harmonia, contraponto, composição, instrumentação, métodos de ensino e execução instrumental;
  - Musicologia comparada – investigação e comparação para fins etnográficos (ADLER, 1885).

Adler propõe uma distinção entre o objeto da Musicologia Histórica e o da Musicologia Sistemática. No primeiro caso, a “música”, no segundo, “a arte dos sons”. Há uma distinção que pressupõe uma hierarquia, estando implícito que o objeto da musicologia histórica seria o de esmiuçar diacronicamente “a arte dos sons” dos fenômenos musicais em geral e de que o enunciado das “leis supremas”, que competia à Musicologia Sistemática, só poderia recair sobre a arte dos sons. (CARVALHO, 2009). A importância deste artigo reside na forma como delineia o campo da Musicologia, fornecendo um esboço para uma disciplina que inclui os tipos de preocupação acadêmica com a Música.



Sob o nome de “Musicologia Comparada” – *Vergleichende Musikwissenschaft*, nasce a “Etnomusicologia”, esboçando diretrizes que se tornariam paradigmáticas: estudos interculturais, trabalho de campo, estudo da música na cultura, organologia comparada, problemas analíticos, entre outros. Adler a define como o ramo da Musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos e classificação de acordo com suas várias formas (NETTL, 1995).

A investigação científica de música não ocidental proposta por Adler, só foi possível pela invenção do fonógrafo, precursor do gramofone, em 1877, por Thomas Edison, possibilitando tanto a fixação quanto a reprodução do som e, posteriormente, a implantação da pesquisa de campo na Antropologia, por volta de 1920, que permite uma mudança significativa no estudo da música em contexto.

Após a Segunda Guerra Mundial, o termo “ethno-musicology”, com hífen, aparece na publicação *Musicology: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, 1950, de Jaap Kunst, tomando o lugar de “Musicologia comparada”, apoiado por vários pesquisadores, com a explicação de que esse estudo não era mais comparativo do que os de outros campos de conhecimento. Em 1956, nos Estados Unidos, é criada a *Society for Ethnomusicology*, que retira oficialmente o hífen do termo. A tendência das décadas seguintes foi a do estudo da música em uma sociedade, assim como a interação da música com o seu contexto cultural, histórico e social. A Etnomusicologia geralmente é definida como o estudo da música na cultura (MERRIAM, 1964, p. 7). O objeto de estudo da Etnomusicologia tem sido sempre discutido e redefinido:

Num primeiro momento, imaginou-se que sua área de abrangência eram as culturas fora da tradição europeia ocidental; excluía-se, então, os gêneros musicais populares do mundo ocidental. Depois, procurou-se focar seu objeto de estudo nas tradições musicais de povos não letrados ou naquelas que eram transmitidas oralmente. Segundo o verbete “Etnomusicologia” do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (KRADER, 1980:275-82), ela hoje foca músicas em contextos locais e globais. Embora esteja preocupada com tradições musicais vivas (incluindo-se canções, danças e instrumentos), alguns estudos recentes também têm investigado a história da música de diferentes tradições. Acredita-se hoje que qualquer música pode ser objeto de estudo da Etnomusicologia. (CHADA, 2011, p. 13).

Na história da Etnomusicologia, vários métodos de análise musical têm sido utilizados, gerando uma série de questionamentos quanto a sua validade e credibilidade:

Na escolha de um método analítico, não podemos esquecer que cada evento musical possui leis e códigos próprios, de tal forma que para uma abordagem válida, seja necessário aprender suas estruturas e, então, buscar-se o método aplicável a determinado aspecto que se quer investigar. Será que existem normas e procedimentos gerais que possam ser aplicáveis a todas as formas de expressão musical, uma distinta da outra, ou será que é a música, com seu contexto e sua função específica, que



## 1. No Brasil

Nas quatro últimas décadas a Etnomusicologia no Brasil experimentou um crescimento expressivo. Menezes Bastos apontou para “a expansão da Etnomusicologia no mundo, e sua maturação em países fora dos eixos tradicionais de sua produção hegemônica”. (2014, p. 47). O Brasil, parte dos países fora da produção hegemônica, tem experimentado essa maturação. Sandroni (2008, p. 74) aborda diversos aspectos que o levaram a verificar esse crescimento, entre eles, a formação de etnomusicólogos, que até 1990, obteve formação fora do Brasil e, posteriormente, com o surgimento dos primeiros mestrados e doutorados em Etnomusicologia no Brasil, formam os primeiros mestres e doutores.

Mário de Andrade é considerado pioneiro na conceitualização e prática da Etnomusicologia no Brasil. Seu conceito de música foi dinâmico, encarando a dinâmica musical como multidirecional e integrando materiais musicais e socioculturais em sua pesquisa. Manuel Veiga, professor da Universidade Federal da Bahia, foi o primeiro brasileiro a concluir um Doutorado em Etnomusicologia, na Universidade da Califórnia - UCLA, em 1981. O primeiro Mestrado, 1990, e Doutorado, 1997, em Etnomusicologia foram criados na Universidade Federal da Bahia. No 36º Congresso do *International Council for Traditional Music - ICTM*, realizado no Rio de Janeiro, em 2001, foi criada a Associação Brasileira de Etnomusicologia. A primeira tentativa de criação desta associação havia todavia sido proposta em 1992, por Manuel Veiga, no V Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizado em Salvador.

A etnomusicologia no Brasil, com raras exceções, tem se caracterizado por pesquisar a música do seu próprio país. Para Sandroni, a constatação pode trazer dois complicadores:

Um deles seria a tendência a fechar-se demasiadamente sobre a música produzida no Brasil, ou pior, sobre a que se concebe como “nacional”. No caso da etnomusicologia, essa tendência surge em parte como saudável reação ao eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país, que se constata por exemplo ao simples exame dos anais dos encontros da Anppom, incluindo os mais recentes. Mas, salvo engano, um etnomusicólogo formado no Brasil tem, tipicamente, menos conhecimentos gerais sobre culturas musicais fora de sua especialidade que seus colegas formados nos Estados Unidos ou na Europa, situação da qual não deveríamos nos orgulhar (SANDRONI, 2008, p. 74).

Quanto à definição do papel específico da Etnomusicologia, Sandroni indica uma tendência a se comportar, do ponto de vista institucional, como agregadora de especialistas dos mais diversos horizontes, e não apenas de etnomusicólogos, caracterizando uma institucionalização mais “temática” que “metodológica”, com forte tendência a dialogar com pesquisadores de outras áreas, incluindo antropólogos não especializados em Música. Outra característica é o que podemos descrever como sua tendência ao trabalho “participativo”, “aplicado” ou “engajado”, caracterizada por traços especialmente



## 2. No Pará

No Pará, houve um crescimento significativo da Etnomusicologia na última década, oportunizando outras formas de pensar, fazer, sentir e transmitir Música. Ainda que não haja um curso para formação de etnomusicólogos, nem no Pará nem na Região Norte brasileira, a Etnomusicologia está institucionalizada na Universidade Federal do Pará - UFPA, através do Laboratório de Etnomusicologia - LabEtno, criado em dezembro de 2014, da Faculdade de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes, todos da UFPA, contribuindo para a formação de professores de Música e mestres e doutores em Arte.

Na Faculdade de Música é ofertada a disciplina Introdução à Etnomusicologia, que incentiva a produção de artigos e trabalhos de conclusão de curso sobre práticas musicais paraenses. No Programa de Pós-Graduação em Artes, em 2008, foi inaugurado o primeiro Mestrado em Artes na Amazônia e, em 2015, o primeiro Doutorado, permitindo a oferta da disciplina Etnomusicologia, gerando teses e dissertações sobre a cultura musical paraense, algumas vezes em diálogos com outras áreas de estudos musicais, especialmente a Educação Musical e a área de Artes. Os trabalhos resultantes apresentam amparos teórico-metodológicos fundamentados nas orientações etnomusicológicas dialógicas com a etnomusicologia norte-americana e brasileira (TRAVASSOS, 2003).

36

A etnomusicologia na UFPA tem se caracterizado por estar voltada para a produção local, assim como a brasileira, buscando a compreensão da diversidade de práticas musicais paraenses. Concentra-se, em grande parte, em práticas musicais existentes na cidade de Belém e seu entorno, com exceções. Em uma breve análise da produção existente, fica perceptível que qualquer música pode ser objeto de estudo e qualquer música depende de teorias que podem não ser explícitas, mas sem as quais se evaporariam no processo normal de transmissão aural-oral.

Quase na totalidade, a produção existente é de etnografias musicais realizadas a partir de diálogos disciplinares e interdisciplinares que buscam estudar Música como um fenômeno humano. “Diálogos disciplinares” são os estabelecidos com outras áreas de estudo musicais como a Educação Musical, por exemplo. “Diálogos interdisciplinares” estão relacionados com outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Sociologia.

A dicotomia Música/Cultura, o “dilema congênito” da disciplina, parece já haver sido internalizado nessa produção, demonstrando que há uma interação tão forte nestes campos que a Música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida. Há tentativas de compreensão dos diversos significados da Música mediante a realização de descrição etnomusicológica que seja compatível com os modelos nativos. As análises realizadas, em geral, contemplam tanto os aspectos sonoros quanto a importância do contexto cultural.



Um aspecto relevante desta produção é a parceria estabelecida com os mestres e agentes sociais que perfazem os contextos das manifestações das tradições orais paraense no que diz respeito ao atendimento de demandas de pesquisa por parte deles. Assim, há uma tendência para uma etnomusicologia participativa, engajada e política, como a brasileira. Outro aspecto é o seu fortalecimento através de pesquisa colaborativa – com os mestres, entre professores/pesquisadores, entre docentes e discentes, sendo visível, nesta produção, artigos escritos por autores de níveis distintos de conhecimento.

Todavia, ainda que essa produção apresente características próprias, relacionadas ao lugar que ocupa na instituição e na Amazônia, considerando que a Música na Amazônia lança desafios ao próprio conceito de Música, enriquecendo os estudos sobre Música em seu contexto cultural, está em constante interlocução com a Etnomusicologia brasileira e internacional e o pensamento socioantropológico brasileiro.

### **Considerações Finais**

A Etnomusicologia chega ao século XXI como uma área consciente de seus objetivos, teorias e métodos, com abordagem interdisciplinar, utilizando ferramentas de várias áreas, a depender do seu objeto de estudo. Diante de tantas conexões, todavia, não podemos correr o risco de esquecer que o centro da pesquisa etnomusicológica é a Música, relacionada com os vários domínios da cultura.

No Brasil, a etnomusicologia está implantada predominantemente nos Programas de Pós-Graduação em Música, dialogando com pesquisadores de outras áreas. A formação de doutores no país, a criação da ABET, a realização de encontros nacionais e o aumento de publicações na área são alguns dos fatores importantes para a sua consolidação.

No Pará, as ações empreendidas têm oportunizado uma ampliação do conceito de Música, do fazer e da criação musical e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no próprio ensino de Música no Estado, assim como a percepção da diversidade cultural e musical que tem impacto no processo de formação do licenciando em Música e do mestre e doutor em Artes, benéficos para a percepção de uma educação musical abrangente. Assim, talvez, seja possível imaginar um futuro em que a diversidade de práticas musicais, as diferenças sociais, culturais e religiosas possam ser respeitadas e no qual possamos aprender uns com os outros.



## Referências

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, v. 1, n. 1, p. 5-20, 1885.

CARVALHO, Mário Vieira de. *A construção do objecto da Sociologia da Música*. 2009. Disponível em: <<https://xdocs.com.br/download/carvalho-m-v-a-construao-do-objeto-da-sociologia-da-musica-zo25101z25om?hash=da8c7e5c4a6314b0f972e726e8217b59>>. Acesso em: 20 jul 2021.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. *Cadernos do grupo de pesquisa Música e identidade na Amazônia – GPMIA*, Belém, v. 2, n.1, p. 9-22, 2011.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KUNST, Jaap. *Musicology: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*. Amsterdam: Koninklijke Vereening Indisch Institut – Mededelling 90, 1950.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na etnomusicologia. In: MONTARDO, Deise Lucy e DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia (org.). *Artes e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

NETTL, Bruno. *The Seminal Eighties: A North American Perspective of the Beginnings of Musicology and Ethnomusicology*. 1995. Disponível em: <[https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nettl-The\\_Seminal\\_Eighties.pdf](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nettl-The_Seminal_Eighties.pdf)>. Acesso em: 20 jul 2021.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.77, março/maio, p. 66-75, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus*, Belo Horizonte, v. 9, p.73-86, 2003. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/88/71> . Acesso em: 10 set. 2021.





## O ACERVO DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ: CAMINHOS PERCORRIDOS E DESAFIOS NA CONSTITUIÇÃO DO FUNDO RIO NEGRO

Líliam COHEN<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta aspectos referentes à constituição do Fundo Rio Negro entre os anos 2002 até 2013. Apresente, também, o Laboratório de Etnomusicologia, suas linhas e projetos de pesquisa vigentes e ações de difusão e divulgação científica, bem como relata um pouco dos processos de constituição dos demais acervos do Laboratório. O texto percorre, também, aspectos da subjetividade da pesquisadora no processo etnográfico e nas relações com as comunidades indígenas Desana e de São Gabriel da Cachoeira no processo de constituição do Fundo Rio Negro, indicando os momentos de diálogo, assim como as estratégias de colaboração entre a pesquisa acadêmica e os desejos das comunidades envolvidas.

**Palavras-chave:** LABETNO. Acervos. Rio Negro.

39

### The Collection of the Federal University of Pará Ethnomusicology Laboratory: Challenges in the Constitution of the Rio Negro Fund

**Abstract:** This article presents aspects relating to the constitution of the Rio Negro Fund between 2002 and 2013. It also presents the Laboratory of Ethnomusicology, as well as its current research lines, projects and actions for scientific dissemination; it also presents a brief report about the processes of constitution of other collections in the Laboratory. The text displays some aspects of the researcher's subjectivity in the ethnographic process and in the interaction with the Desana and São Gabriel da Cachoeira indigenous communities. That approach indicates moments of dialogue, as well as collaboration strategies between academic research and the communities involved.

**Keywords:** LABETNO. Collections. Rio Negro.

#### O Laboratório de Etnomusicologia: ações de pesquisa e divulgação científica

A partir de nossas experiências no Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, podemos dizer que nossas atuações se constituem em: 1. na formação de professores de música a partir da inserção da disciplina *Introdução à Etnomusicologia* nos cursos de Licenciatura Plena em Música da UFPA e da Universidade do Estado do Pará (UEPA); 2. na produção e circulação de conhecimentos sobre as práticas musicais do Pará e de outras áreas da região, no nível Superior e na Pós-

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará – Ibarros@ufpa.br



graduação; 3. no fomento ao reconhecimento de outros saberes musicais a partir do diálogo e ações desenvolvidas com artistas; 4. No incentivo à divulgação e democratização dos resultados de investigações por meio de canais diversos.

O LABETNO é composto por 3 grupos de pesquisa: o Grupo Música e Identidade na Amazônia, coordenado por Lílham Barros (UFPA); o Grupo de Estudos sobre Música do Pará, coordenado pela profa. Sonia Chada (UFPA); e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia, coordenado pelo prof. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Nossas iniciativas são sempre coletivas, otimizando as pesquisas de todos os grupos e seus membros. Nossas produções têm sido, em sua maioria, bibliográficas e audiovisuais. Possuímos um acervo audiovisual e um acervo de réplicas de cerâmicas Marajoaras e Tapajônicas (aprox.sec. X até XVII). Tentamos desenvolver pesquisas baseadas no compromisso de colaboração e participação da sociedade, como um todo, e das comunidades com as quais trabalhamos. Nossa inserção no PPGArtes oferece, também, um olhar às demais expressões artísticas. Como exemplos de nossos projetos podemos mencionar: o projeto “Práticas Musicais do Pará”, coordenado pela profa. Sonia Chada, que visa conhecer e documentar práticas musicais do Estado do Pará reconhecendo o conceito de prática musical como aspecto profundo do fazer musical e dos demais sentidos e haveres conectados; 2. o projeto “Arte em Toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais” realiza investigações em caráter colaborativo e formativo com os mestres e mestras populares e tradicionais de música; 3. o projeto Arqueologia Musical Amazônica, que consiste em uma pesquisa sobre as coleções de peças arqueológicas tapajônicas e marajoaras dos séculos X até XVII dos acervos do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Museu Nacional do Rio de Janeiro e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – os produtos foram o inventário, um catálogo e dois conjuntos de réplicas de treze peças do MPEG; 4. O projeto “Música e Sociedade na Pan-Amazônia” que pretende: ancorar reflexões sobre música em caráter colaborativo e decolonial; agregar pesquisas com temáticas transversais, transdisciplinares e interdisciplinares sobre música; propor pesquisas sobre práticas criativas e contextos de transmissão, difusão e recepção de música, além de questões de gênero e étnico-raciais; propor estudos sobre políticas públicas e suas aplicações no cenário da Pan-Amazônia; abrigar estudos comparativos sobre músicas no cenário da Pan-Amazônia. Na esfera de projetos decoloniais podemos pontuar o “Encontro de Saberes”, desenvolvido a partir da parceria com o Instituto de Ciência e Tecnologia para Inclusão no Curso Superior e na Investigação – Universidade de Brasília, e “Devolução das gravações de Koch-Grumberg”, realizado em parceria com a Universidade Federal da Bahia.

O LabEtno foi criado em 2015 por mim e pela profa. Sonia Chada. Seus objetivos são congregar e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia no PPGARTES/EMUFPA/UFPA. Tem como objetivos específicos: 1. proporcionar organismo estruturado de apoio às pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA; 2. Acomodar acervo já existente no GPMIA e no GEMPA e oferecer suporte



para a sua constante alimentação; 3. Fomentar e produzir conhecimento sobre música na Amazônia; 4. Manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; 5. Incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia na Região Norte; 6. Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; 7. Estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a Academia; 8. Promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da disciplina.

### **Pesquisa em música: popularização da ciência, divulgação científica e democratização do acesso ao conhecimento**

O LabEtno desenvolve diversas ações alinhadas à popularização da ciência, divulgação científica e democratização do acesso ao conhecimento. Tais ações consistem em/no (s): 1. “Ciclos de Palestras” mensais, nos quais são compartilhadas pesquisas desenvolvidas pelos membros do Laboratório, em geral, com participação ativa de seus colaboradores de pesquisa, sejam eles mestres ou mestras da cultura musical paraense ou outros músicos e pesquisadores do tema. Os formatos são livres, incluindo performances musicais como resultados de pesquisas; 2. “LabEtno de Portas Abertas”, evento realizado em 2019, pela primeira vez, e que se constitui em apresentação de resultados de pesquisa em formato de feira de ciências destinado ao grande público e realizado em espaço da UFPA, no prédio onde o Instituto de Ciências da Arte (ICA) está abrigado, na Praça da República (Belém/PA); 3. Jornadas de Etnomusicologia, evento anual de caráter internacional, sempre com convidados brasileiros e internacionais. Ademais, o LabEtno oferece publicações de suas temáticas em suas redes sociais. Consideramos tais ações importantes para o desenvolvimento científico regional, tanto pela necessidade de compreensão da sociedade por meio das especificidades de nossas pesquisas, como para agregar outras possibilidades de colaboração científica futuras.

Foram desenvolvidas ações de estímulo à participação dos membros do LABETNO em programações com estímulo a propostas criativas e inovadoras. *Música é Conhecimento e Cultura – LabEtno de Portas Abertas* foi um evento organizado pelo Laboratório de Etnomusicologia, que teve como objetivo a divulgação e o amplo acesso da comunidade às investigações realizadas na área de Música e seus contextos culturais no Estado do Pará. Na primeira edição foram expostos os resultados das investigações desenvolvidas nos níveis de Graduação e Pós-graduação, das Universidade Federal do Pará e Universidade do Estado do Pará. A Exposição ocorreu em formatos distintos: áudios, vídeos, fotografias, artefatos musicais, assim como comunicação oral dos pesquisadores, com grande interação com o público sobre as manifestações e práticas musicais existentes na região: Boi-Bumbá, Carimbó, Música religiosa, Música popular, Guitarrada, Música indígena entre outras. Com esta experiência



observamos o autoconhecimento e reconhecimento da população nas pesquisas do LABETNO e a importância do retorno da produção à comunidade como um princípio ético das pesquisas.



Figura 1. Cartaz do evento. Acervo LABETNO.

Ainda em 2019 foi realizada Exposição do Acervo de Réplicas de instrumentos Musicais pré-coloniais Tapajônicos e Marajoaras por ocasião da Semana da Cultura Indígena na Escola de Música da UFPA. A comunidade escolar teve acesso ao material, poderia manipular e até mesmo tocar os instrumentos. Estive presente fornecendo explicações a quem desejasse.



Até o momento, o LABETNO possui os seguintes Fundos de arquivos audiovisuais:

Fundo arquivístico/coleção	natureza	quantidade	
Fundo Alto Rio Negro	Física e audiovisual	4 em DVD; 152 digitais;	
Fundo Encontro de Saberes	Audiovisual	182 digitais;	
Fundo Oiapoque	Audiovisual	1 DVD	
Fundo Práticas Musicais do Pará	audiovisual	Ainda não catalogado	
Fundo Arte em Toda Parte	audiovisual	12 digitais	
Fundo Arqueologia Musical Amazônica	Audiovisual e física	Número ainda a ser catalogado de documentos digitais e 13 peças em cerâmica	
Fundo Warao	Audiovisual	26 vídeos	
Acervo Irmãos Nobre	Digital	8 partituras digitalizadas	
Acervo Luiza Camargo	Físico (sob guarda)	1.229 documentos escritos;	
Fundo IECG	Audiovisual; documentos em word	11 entrevistas; 4 entrevistas transcritas; 7 pastas digitalizadas ainda não inventariadas	

O acervo audiovisual e físico do LABETNO ainda se encontra em processo de organização, catalogação e inventário. Pouco a pouco tais ações são viabilizadas nos estágios supervisionados dos mestrands e doutorandos do PPGARTES. Atualmente, estamos num processo de centralização de todos os relatórios nas tabelas Excel, no intuito de ter um catálogo unificado. Outro desafio é a manutenção das mídias – muitas já obsoletas – diante da umidade e pouco manuseio no próprio laboratório.



## Origem do Acervo do LABETNO: Experiências com registro e documentação dos repertórios musicais do Alto Rio Negro, Am.

### *Ode ao Rio Negro*<sup>2</sup>

*No sopro da noite eu cresci no Rio Negro e o Rio Negro cresceu em mim  
Dos anseios juvenis à angústia da madurez, os passos da Bela Adormecida circundaram minh'alma.  
Pelas margens que serpenteiam as águas negras e as barrentas deslizaram as expedições primordiais  
Unindo para sempre as pontas do Marajó ao Uaupés.*

*Entre telefonemas, encontros e lágrimas  
Hoje em dia eu encontro o Rio Negro no Marco,  
Na Marambaia, no Umarizal, na Perimetral,  
Eu encontro o Rio Negro em mim.*

*E reconheço o sentimento profundo  
Que aqueles olhares e aqueles sons perpetravam no universo  
Dos ares, das pedras, dos rios e das matas.*

*Verde de tantas falas, de tantos sons, e de tanto sangue que encharcou a terra,  
No fundo do rio estão os segredos, onde não há o bem nem o mal.  
Como será que minha imagem se reflete nas borbulhas das corredeiras?  
Há de se pedir permissão para que este reflexo cintile na luz,  
Há de se sentir o poder dos cantos e das danças dos antigos e neles ouvir o conhecimento dos ancestrais.*

*Ainda que o portal não se dissipe fortemente  
Sinto esta luz.  
Porque eu corri o Rio Negro  
E agora o Rio Negro corre em mim.*

---

<sup>2</sup> Poesia de minha autoria



**Figura 2.** Autorretrato. Fotografia analógica, Líliam Barros, 2003

Às margens do Rio Negro, São Gabriel da Cachoeira desponta enquanto área de grande importância geopolítica em função de sua situação de fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. Com uma população urbana, dos quais a maioria é composta por indígenas de diversas etnias, um emaranhado étnico é tecido junto às diversas formas de manutenção da identidade indígena. Em meio a essa situação de contato, uma rica cultura musical tradicional constitui uma das formas de demarcação de fronteiras étnicas, advindo daí a importância de sua preservação.

45

Associados a outros aspectos da cultura – religiosidade, terapêutica, identidade – os repertórios musicais que constituem o patrimônio cultural de São Gabriel da Cachoeira são classificados, segundo categorias nativas, em “culturais”, também ditos como tradicionais (*japurutu*, *cariço*, *Kapiwayá*, *ahãdeaku*), “da região”, categoria de pertencimento que pressupõe a adoção de músicas implementadas pela colonização (como os repertórios de festas de santo) e os repertórios novos (benzimento, músicas em língua geral/*nheengatú*) e “de fora”, que está relacionada com repertórios difundidos pela mídia, como “brega”, “forró”, “sertanejo”. O convívio de cerca de 23 etnias diferenciadas contribui para que as fronteiras étnicas sejam demarcadas através de mecanismos diversos. No bojo desse processo, a música emerge enquanto demarcador de identidade, tendo a língua como principal sinal diacrítico. A situação de mudança cultural à qual estão submetidos os índios pelo constante contato com não índios, é um fato que vulnerabiliza a preservação da memória dessas identidades culturais e musicais.





## A cronologia do afeto

### *Tamborino*<sup>3</sup>

*Em agosto de 2004 acordei ao som distante de um pequeno tambor que percorria as ruas de São Gabriel da Cachoeira. Aproximava-se cada vez mais e, junto com ele, uma voz frouxa e rouca, muito baixa. Da janela vi a pequena procissão com mastro. Santo Alberto estava nas mãos dos carregadores de santo, emoldurados em fitas coloridas, e um carrinho de mão cheio de frutas “de vez”. Ingressei na procissão que caminho algumas ruas do bairro da Praia, entrando nas casas e recolhendo donativos ao som de “Itutinga”. O rezador cantava em nheengatu, pedindo licença e falando que o santo abençoava em todos os lugares. Ao retornar ao local do Clube Santo Antônio, formou-se par de fila para deitar os donativos próximo ao altar do santo. Nos outros dias, levantou-se o mastro de frutas, retirado dias antes, bem na frente do Clube Santo Antônio. Pela noite, o tamborino chamava as pessoas para rezarem a ladainha em latim e português, no seu modalismo particular. Rezador ao meio, sob fina luz das velas, os cânticos sucediam-se um depois do outro na penumbra e no calor. Por fim, o tamborino novamente convidava a todos para o Correrê, momento de troca de bebidas e, depois, do lanche. Tudo ao som de músicas dançantes de roda “Paná paná” (borboleta), “Pirauaua” (macaquinho) e Garça...danças ensinadas pelos padres no século anterior. Noite adentro, em meio à música eletrônica, mascarados faziam a festa da meninada. No último dia, então, o tamborino convidava os moradores do bairro para colocar o castelo no Rio Negro. Era o santo voltando para a casa. Senhoras e senhores idosos choravam de emoção ao ver a pequena estrutura de miriti toda enfeitada com fitas e velas baixando o Rio Negro. Tamborino ficaria calado então, e só retomaria seu chamado no próximo aniversário de santo, no ano seguinte.*

46



**Figura 3.** Tamborino da Comunidade Indígena do Bairro da Praia, Clube Santo Antônio, São Gabriel da Cachoeira, Am. Fotografia analógica, Líliam Barros, 2004.

<sup>3</sup> Mini conto de minha autoria.





Optei pela construção de um texto permeado de subjetividades, próximo ao que GONZALEZ (2014) denomina como campo reflexivo, ao pensar na minha trajetória que coincide com o percurso da constituição do Fundo Rio Negro. No período entre 2002 e 2004 realizei a pesquisa de mestrado sobre as Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira, AM. Hospedei-me às margens do Rio Negro e, logo à tarde do meu primeiro dia de estadia na cidade, um jovem rapaz de 15 anos foi me encontrar na hospedagem: - Boa tarde. Vocês brancos, vem aqui e pegam nossos conhecimentos, depois somem e não devolvem nada. – Diante da veemência das palavras do rapaz, hoje meu amigo e com mais de 30 anos, só teria dois caminhos: desistir ou viabilizar condições de realizar uma pesquisa que fosse de interesse da comunidade, e em diálogo com ela. À noitinha, o pai de meu amigo, um dos principais rezadores da cidade, procurou-me explicando que poderíamos realizar a pesquisa sobre os repertórios das festas de santo contanto que tudo o que fosse produzido retornasse para a comunidade, no caso, o bairro da Praia. A partir de então percorri as ruas da cidade gravando os sons das festas de santo, dos dabokuris, das vozes de tantos interlocutores parceiros. As gravações eram feitas, inicialmente, em fitas k7, porém, o resultado não agradou à comunidade. Então procurei apoio no Departamento de Linguística do Museu Paraense Emílio Goeldi e, em projeto de parceria, as gravações passaram a ser feitas em mini-disc e as gravações em vídeo eram feitas em mini HD, depois convertidas em VHS e, mais tarde, algumas passaram a ser digitalizadas. Essas gravações ficaram com cópias no Departamento de Linguística do MPEG e comigo (atualmente estão no LABETNO). Para além das gravações sonoras, foram feitas imagens fotográficas com máquinas analógicas.

47

Ao final do mestrado, em 2003, fiz visita aos parentes de meus amigos de São Gabriel da Cachoeira que residiam em Belém. Entreguei-lhes uma cópia de minha dissertação de mestrado e cópia das gravações que havia feito até aquela ocasião. Em minha dissertação, a partir das fotos, o tio residente em Belém conheceu sobrinhos que moravam em SGC, local ao qual não retornava havia dez anos. Ouvindo as gravações que entreguei em CD, esse tio Warekena residente em Belém lembrou os cantos das festas de santo e em nheengatu, e seus filhos descobriram que ele falava uma língua indígena! Assim, estabeleceu-se novamente conexão entre esta parte de família que morava em Belém e a que morava em SGC. Fizemos telefonemas e as conversas em nheengatu eram com muitas lágrimas de saudades, até a morte da matriarca da família.

Ao longo dos eventos, fossem eles festas de santo ou dabokuris, as posições dos microfones e da câmera eram quase sempre sugeridas pelos rezadores e/ou músicos indígenas. Numa ocasião, por exemplo, em 2005, foi resolvido pelos rezadores que o gravador deveria acompanhar a viagem do “castelo” (pequena armação de miriti jogada no Rio Negro que simboliza o santo retornando ao seu lugar) numa canoa ao lado. Nessa canoa foi um participante da festa enquanto eu ficava na margem do rio filmando tudo.



Nos anos de 2002 a 2005 o Sr. Anacleto organizou dabokuris (festas tradicionais interétnicas que ocorrem esporadicamente no ambiente urbano de SGC) em suas roças e no Clube Santo Antônio. Para essas reuniões musicais foram convidados senhores anciãos do bairro da Praia, alguns deles kumuás, e as reuniões transcorriam como momentos de muitas emoções. O esforço de montagem do corpo sonoro (conseguir adornos corporais previamente benzidos) e arrecadação de instrumentos tradicionais (busca de materiais para confecção dos instrumentos, processo de benzimento dos mesmos), bem como alimentação para todos e todas era todo organizado pelo seu Anacleto. Era de interesse desses senhores que houvesse o registro dessas músicas, em razão mesmo da lacuna geracional no processo de transmissão dos repertórios musicais. Numa das reuniões, os próprios músicos levaram um gravador e gravaram a reunião na qual cada um falou em sua língua sobre a problemática dos cantos tradicionais e de sua transmissão e que desejavam constituir uma associação. Não tive acesso a essa gravação.

Minhas pesquisas no Alto Rio Negro tiveram como desdobramentos a coleta, registro e análise dos repertórios musicais pertencentes a povos indígenas que habitam a região de São Gabriel da Cachoeira (AM) com o intuito de preservar e fortalecer as suas identidades, findando na criação de um acervo musical como ferramenta de preservação da memória, além de: 1. Coleta dos repertórios tradicionais e/ou reconhecidos como indígenas na cidade de São Gabriel da Cachoeira; 2. Análise e compreensões dos processos de transmissão musical dos diversos repertórios e suas simbologias no contexto das dinâmicas sócio-culturais; 3. Registro em áudio e vídeo os repertórios de música tradicional (*cariço*, *kapiwayá*, *japurutú*, música das mulheres, música dos homens, música em língua geral, música em *Baré*, benzimento) e dos repertórios das festas de santo. Todo esse processo ocorreu dentro do período de minhas pesquisas de mestrado e doutorado e, depois, dos projetos guarda-chuvas “Música e Sociedade na Amazônia” (2007 – 2009) e “Música e Mito entre o clã Guahari Diputiro Porã, Am” (2009 - 2013), que abrangeram diversos sub-projetos PIBIC, Trabalhos de Conclusão de Curso e dissertação de mestrado e dois projetos de pós-doutorado.

Em 2005, por ocasião de trabalho de campo para acompanhar o FESTTRIBAL daquele ano, registrei em vídeo o lançamento do livro “O livro dos antigos Desana Guahari Diputiro Porã”, de autoria do senhor Raimundo Galvão. O registro consistiu em toda a cerimônia de lançamento do livro, incluindo as falas e as danças de kapiwayá. Naquele mesmo ano, encaminhamos o DVD a ser entregue ao senhor Raimundo Galvão. Posteriormente, ele nos convidou a fazermos trabalhos em conjunto, surgindo, assim, os projetos acima mencionados. O senhor Raimundo desejava registrar a história de seus ancestrais e de seus cantos. Em 2007 ele esteve em Belém em um evento em cooperação com o Museu Paraense Emílio Goeldi e, nesta ocasião, fizemos vários registros.



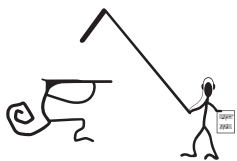
Em 2012 e 2013<sup>4</sup> realizamos o projeto “Mito e música no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade” e fizemos diversas viagens à cidade de São Gabriel da Cachoeira e aos rios Negro e Uaupés, chegando às comunidades de Tunú, Anamuim, Taracua. Iauaretê dentre outras. Foram feitos diversos registros e encontram-se catalogados no Fundo Rio Negro, porém, ainda necessitam ser decupados. Em 2013 o senhor Raimundo Galvão retornou a Belém para o Fórum Bienal de Artes da UFPA, ocasião na qual compôs uma mesa redonda e palestrou sobre sua cultura, juntamente com seu irmão Maximiano e o bayá Herculino. Realizaram apresentação musical de japurutú, cariço e Kapiwayá e apresentaram um trabalho de comunicação oral. Ao final de suas apresentações, foram entregues a eles 1 Trabalho de Conclusão de Curso; Vários relatórios PIBIC; 1 dissertação de mestrado; artigos publicados em conjunto com os senhores pajés; fotografias e as gravações.

Em 2016 participei como pesquisadora convidada do projeto de “Devolução das Gravações de Theodor Koch-Grunberg para as comunidades” sob coordenação de Ricardo Pamfílio (Associação Meio Ambiente, Educação e Idosos - AMEI). Estivemos em São Gabriel da Cachoeira em reunião com representantes da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro - FOIRN, e foi feita entrega dos volumes de CDs enviados pelo Arquivo Fonográfico de Berlim. Houve fala de cada representante de comunidade presente, e cópias dos CDs foram feitas pelos próprios membros da FOIRN e distribuídas às comunidades dos rios. Na ocasião foi realizada exposição de varal fotográfico com as fotografias do jovem fotógrafo e comunicador indígena Ray Baniwa, na Casa do Saber da FOIRN. Juntamente às fotos de Ray Baniwa estavam algumas reproduções de fotografias de Koch-Grunberg e da ex-bolsista do LABETNO Lohana Gomes.

O Fundo Rio Negro consta de 152 documentos audiovisuais catalogados e organizados em planilha Excel e diversos CDs com compilações de campo e discos em geral com músicas do Rio Negro que estão guardados em uma caixa numa gaveta de arquivo do LABETNO.

---

4 Esse projeto teve financiamento do Edital Universal do CNPQ.



### Considerações finais

Nesta breve comunicação apresentei os percursos delinearam a constituição do Fundo Rio Negro, atentando para as ações de diálogo e estratégias de atendimento das demandas das comunidades indígenas envolvidas. O texto, de certa forma, é permeado pelas impressões pessoais em razão das intersubjetividades que envolvem toda essa trajetória. O Fundo Rio Negro só é acessível aos membros indígenas das comunidades envolvidas, até o momento. Não sendo permitida a cessão de documentos de áudio para outros fins, a não ser de pesquisa e a partir de procedimentos de comprometimento ético por parte dos pesquisadores.

### Referências

GONZALEZ, Astrid. Entre emoção e cognição: uma etnografia como projeto reflexivo. *Revista Intratextos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 95-115, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2014.12905>. Acesso em 17 ago. 2021.



## EXPRESSÕES DA MUSICALIDADE PIRENOPOLINA SOB O PRISMA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL

Aline Santana LÔBO<sup>1</sup>

**Resumo:** As músicas executadas durante os festejos culturais em Pirenópolis formam rica paisagem sonora que ecoam desde meados do século XVIII. O conjunto de bens que integram o patrimônio da cultura local reproduzem um repertório festivo passado de geração em geração e tem como principal cenário os festejos do Divino Espírito Santo. A execução do repertório faz parte dos arquivos sonoros, das memórias musicais e também de acervo documental. A Banda de Música Phoenix, Folias, Pastorinhas, Coral Nossa Senhora do Rosário e Banda de Couro são compostos de músicos contribuem para a sua perpetuação. Buscar-se-á analisar o repertório musical como práticas seculares que ainda reverberam no século XXI, cumprindo com as funções rituais. Para tanto, partir-se-á de uma pesquisa qualitativa nos arquivos musicais, busca de informações, entrevistas e observação participante.

**Palavras-chave:** Pirenópolis. Tradições festivas. Repertório Musical.

### Expressions of the pyrenopoline musicality under the concern of musical documentation

**Abstract:** The songs performed during the cultural festivities in Pirenópolis form a rich soundscape that echoes since the mid-18th century. The set of goods that compose the heritage of local culture reproduces a festive repertoire passed down from generation to generation and have as main scenario the festivities of the Holy Spirit. The performance of the repertoire is part of the sound files, musical memories and also the documentary collection. The Phoenix Music Band, Revelries, Pastorinhas, Nossa Senhora do Rosário Choir and Leather Band are composed of musicians that contribute to its perpetuation. This paper will seek to analyze the musical repertoire as secular practices that still reverberate in the 21st century, fulfilling ritual functions. For that, it will part from a qualitative research in the music archives, search for information, interviews and participant observation.

**Keywords:** Pirenópolis. Traditional Festivities. Musical Repertoire.

### Introdução

“Minha cidade é rodeada de montanha / tem um rio que a banha / murmurando sem parar”.

Isócrates de Oliveira

“Manhãs alegres / sol dourado junto ao rio / é um desafio a que acompanham violões”.

Luiz de Aquino

Os versos dos poetas, citados acima, eternizam o Rio das Almas, onde no período aurífero do Brasil colonial, no século XVIII, surgiram Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte. Um dos primeiros núcleos populacionais a surgir em Goiás no sopé da Serra dos Pirineus, hoje é chamada de Pirenópolis. A pequena cidade localizada no centro-oeste, no Estado de Goiás, ainda mantém viva suas tradições musicais de séculos passados.

---

<sup>1</sup> Secretaria Estadual de Educação de Goiás – Seduc; Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música – Aplam. Flautista da Banda de Música Phoenix e do Coro Nossa Senhora do Rosário. [alinesantanalobo@gmail.com](mailto:alinesantanalobo@gmail.com)



A espacialidade da pequena cidade de Pirenópolis faz parte do acervo patrimonial tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan em 1989, composto pelo conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico. Os traços do período colonial dizem muito sobre suas práticas, “revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino” (DARDEL, 2015, p.2). A Igreja da Matriz, a Igreja do Bonfim, o Museu do Carmo, o Teatro Sebastião Pompeu de Pina, o Cine Pireneus, os casarios coloniais, as ruas, o rio, a ponte, o campo das Cavalhadas, a natureza formada pelo Bioma Cerrado, compõem os elementos paisagísticos em torno do fazer humano, neste trabalho visto pelo prisma das paisagens sonoras produzidas nos períodos festivos.

Pirenópolis, foi apelidada por Joaquim Gomes Filho como a Princesa dos Pireneus na introdução do livro de Belkiss S. C de Mendonça, “A música em Goiás”. Neste livro, a cidade foi considerada pela autora como berço cultural de Goiás. Mendonça passou a pesquisar as músicas no interior goiano na década de 1960, a pedido de Maria Luísa Mattos Priolli da UFRJ, afim de fazer estudo comparativo do desenvolvimento musical do país. Em Pirenópolis encontrou rico acervo de músicas, desde o início do século XIX.

Em Pirenópolis constatamos (e todos os informantes foram unânimes em dizê-lo) que, até o presente momento, o músico mais antigo de que se tem notícia, com um trabalho social de formação cultural, foi o Vigário da Vara, José Joaquim Pereira da Veiga, que nasceu em meia Ponte a 13 de maio de 1772 e morreu na mesma cidade a 10 de dezembro de 1840. Estudou e foi ordenado no Rio de Janeiro, sendo o bispo D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco o responsável por sua ordenação (MENDONÇA, 1981, p.15).

Supõe-se que o estudo e a prática musical em Pirenópolis, tenham iniciado a partir deste vigário da Vara, José Joaquim Pereira da Veiga que era professor de música, latim e desenho. Outros pirenopolinos também se tornaram músicos, o que é confirmado nos livros de Jarbas Jayme, jornalista, genealogista, memorialista e historiador que viveu entre 1895/1968 deixando farta pesquisa sobre as famílias pirenopolinas, arquivos documentais, histórias das casas, igrejas e capelas. Em seus cinco volumes -*Famílias Pirenopolinas* (1973), fez o levantamento de 145 famílias goianas de origem meiapontense. Além de construir a árvore genealógica desde as primeiras famílias que chegaram no período mineratório. Ao escrever sobre a família e seus descendentes se atenta a citar seus feitos e suas contribuições para cidade, onde é possível identificar os descendentes que tiveram envolvimento com a música. Recentemente, Nilson Jaime dá continuidade à obra genealógica de uma das linhagens das famílias pirenopolinas, a *Família Jaime/Jayme* (2016), e constata inúmeros artistas, músicos e compositores.



Diz o poeta Luiz de Aquino Alves Neto, da Academia Goiana de Letras-AGL, pirenopolino nas raízes familiares e no coração, que na *terra dos Pireneus*, toda família é uma orquestra. Muitos são os componentes desta família que têm na música sua expressão de arte e vida e, muitas vezes, profissão. Na antiga Meia Ponte e na nascente Pirenópolis, as Bandas Fênix e Euterpe, dos maestros Joaquim Propício de Pina e Silvino Odorico de Siqueira, respectivamente, foram pródigas em músicos dos quais descendem alguns ramos da Família Jaime (JAIME, 2016, p.150).

A riqueza artística de Pirenópolis comporta nichos musicais com atividades variadas, desde as atividades da Banda de Música, o Coral Nossa Senhora do Rosário, as Pastorinhas, as Folias, a Banda de Couro entre outras atividades como os recitais, as serestas, as serenatas, os corais infantis, os teatros. São práticas que estão sempre presentes, durante as festas tradicionais como a Semana Santa, a Festa do Divino Espírito Santo, entre outras. Para este artigo, atentou-se para repertório musical tradicional presente na Festa do Divino Espírito Santo sem a pretensão de esgotar todas as manifestações musicais nela presente.

### 1. Onde tem Festa, tem Música!

53

“Em Pirenópolis, há quem conte o tempo pelas festas. A Festa do Divino Espírito Santo faz parte de uma rede de eventos religiosos que envolve a cidade e seus povoados”(IPHAN, 2017, p.19). O universo da festa de um lugar permite uma multiplicidade de análises, cujo intuito é refletir sobre as funções das sonoridades da paisagem festiva e compreender suas relações com/no espaço.

Em todo o mundo, entre todas as inúmeras culturas do passado e de agora, sempre a vida das pessoas e das comunidades esteve e está dividida entre trabalho e convivência, entre dever e prazer, entre rotina e festa. A festa. Algumas horas, um dia inteiro, um sinal [sic] de semana, uma quadra de dias ou até mais em que vestimos outras roupas, comemos outras comidas, vamos a outros lugares, vivemos outros gestos e, não raro, nos tornamos, com ou sem máscaras diante de nossos rostos, por um momento, outras pessoas, outros personagens. Em alguns dias seguidos, em uma noite, em um momento breve, mas único, as pessoas deixam de ser quem são nos outros dias, nos outros instantes da rotina, em outras horas da semana, e se entregam juntos e irmanados à alguma celebração (BRANDÃO, 2015, p. 29).

Ao tratar das manifestações culturais, mais especificamente da festa do Divino Espírito Santo, entende-se que é um todo organizado que se repete ano após ano, desde o início do século XIX, é uma celebração coletiva, não só preparada e esperada, mas também recordada. As lembranças dos tempos passados, o elo entre um tempo longínquo e o momento atual constroem a memória de um lugar cuja paisagem a constitui, e a música tem papel preponderante. A Festa do Divino é composta de festas dentro



da festa, é um emaranhado de acontecimentos festivos que reúne novenas, missa, cavalhadas, reinados, juizados, folias, celebrações registradas no Dossiê do Patrimônio Imaterial do IPHAN (2017).

Na festa, os músicos têm lugar de destaque, são os responsáveis por reproduzir um repertório que trazem à tona o passado perdido e/ou esquecido que retorna de algum modo ao presente, por ocasião da celebração festiva, desencadeada pela identificação e pelo reconhecimento coletivo das suas marcas que reconstituem as memórias do lugar.

No que tange a paisagem sonora cultural de Pirenópolis, reproduzidas pelos repertórios musicais, é possível afirmar que não abrigam musicalidades do passado, mas, a cada ano que se cumpre os rituais festivos, se presentifica os registros sonoros impressos na alma do pirenopolino, que por gerações tocam, cantam e perpetuam suas tradições.

As musicalidades se manifestam por meio do fazer humano e em Pirenópolis é evidente o interesse de seus descendentes. O histórico da existência de cinco corporações musicais: 1ª Corporação Musical de 1830/1851, Banda da Guarda Nacional criada por Joaquim Alves de Oliveira; 2ª Corporação Musical de 1868/1935, Banda Euterpe criada por Padre Francisco; 3ª Corporação Musical de 1890, Banda da Babilônia do Padre Simeão Estelita Lopes Zedes; 4ª Corporação Musical, Banda de Música Phoenix, 1893 até a atualidade; confirmam as práticas musicais familiares que se expande para a comunidade.

A Escola e Banda de Música Phoenix do Mestre Joaquim Propício de Pina, é uma entidade sem fins lucrativos, herdeira das tradições musicais pirenopolinas, registrada junto com a Festa do Divino Espírito Santo, como Patrimônio Cultural e Imaterial Brasileiro, pelo Iphan, em 2010.

A Banda Phoenix participa da Festa do Divino desde 1893, ano que foi fundada por mestre Propício, um dos principais nomes da música local. Para os pirenopolinos, “sem a banda não há Festa do Divino”. É ela que inicia os festejos, no domingo de Páscoa, e encerra a festa, em *Corpus Christi* (IPHAN, 2017, p.103).

A cultura musical de cidade, está relacionada a Banda de Música Phoenix, pois, está presente em quase todos rituais festivos da Festa do Divino, compondo as paisagens sonora das festividades tradicionais da cidade desde sua criação em 1893. As músicas entoadas pela Banda estão nas procissões e cortejos, onde são executados dobrados, valsas, marchas e hinos.

Nas Cavalhadas, batalha entre mouros e cristãos, durante três dias consecutivos, a Banda Phoenix é a responsável por acompanhar as festividades com repertório recheado de dobrados, galopes, quadrilhas e valsas, tocadas ao vivo, de dentro de um camarote oficial reservado exclusivamente para a Banda. Nas Cavalhadas de Pirenópolis, a Banda tem um lugar de absoluto destaque, relatado pelo viajante europeu que passou por essas terras no início do século XIX, e deixou impressões sobre as músicas que ouviu.





Acompanharam-me, ao som da música, até em casa. Como eu me sentia bastante indisposto muito me alegrou poder ir para a cama. Eu sentia desfalecimento e acesso de vômito a que mal podia resistir. Quando eu já estava acamado, mandou-me o imperador a maior torta de sua mesa e vários pratos com frutas e conserva; o barulho, nas ruas, continuou até meia-noite. Apesar de meus achaques, assisti, na segunda-feira do Espírito Santo, à continuação e fim do espetáculo. A conclusão foi um torneio, executado com admirável habilidade. Acompanharam-me de novo a casa, com a música; na minha residência esperavam-me todos os cavaleiros, que me saudaram com um viva uníssono! (POHL, 1951, p. 240-242).

Desde o início do século XIX há corporações musicais em Pirenópolis, isso justifica a formação musical como parte da vida dos pirenopolinos, são muito comuns os músicos nos seios familiares. Tocar um instrumento musical e/ou cantar fazem parte do cotidiano e se ampliam para os momentos festivos.

Podemos observar a existência de uma herança musical transmitida de pai para filho, típico das corporações de ofício. Em Pirenópolis era possível encontrar uma família inteira de músicos. Isso ainda é possível nos dias de hoje. Esse fato é relevante pois nos mostra uma manutenção e preservação da música estimulada pela família (NASCIMENTO, 2021, p.18).

A Banda de Música Euterpe e a Banda de Música Phoenix coexistiram durante o período de 1893 até 1935, quando a Euterpe deixou de existir. Durante mais de quarenta anos as duas disputavam espaços de atuação.

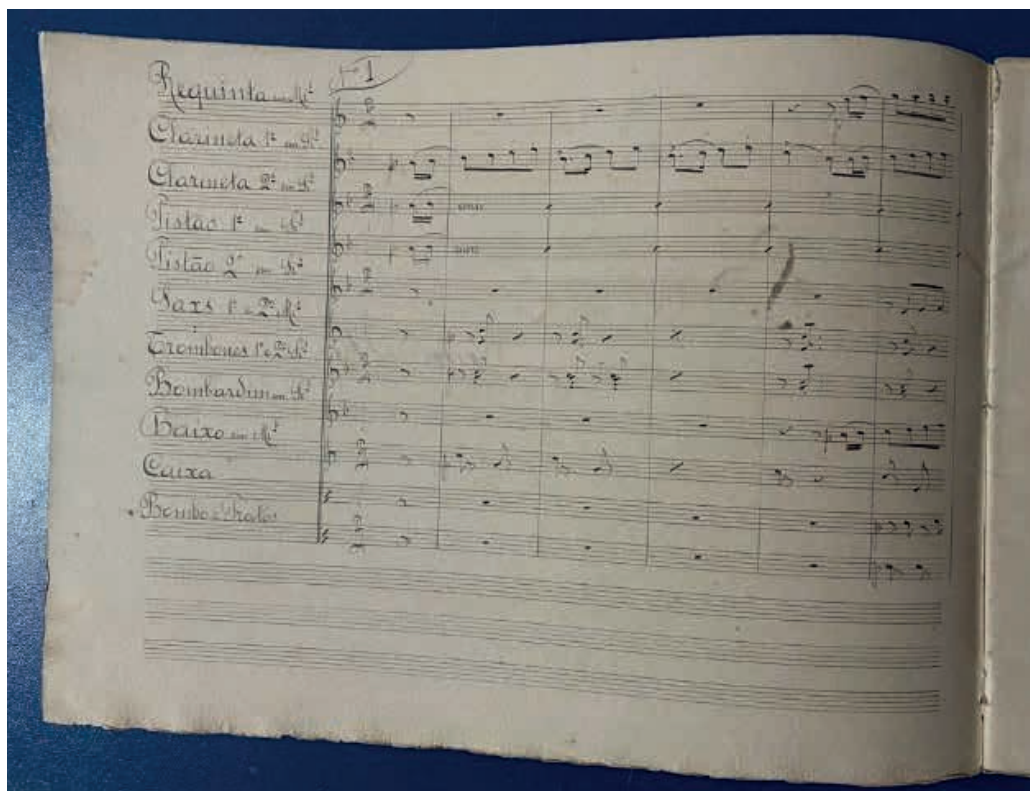
55

Havia grande rivalidade entre as excelentes bandas de música locais, a “Euterpe”(mais antiga) e a “Fenix”, que existiram, lado a lado, por quase meio século; que tinham como respectivos maestros, cunhados (maiores Silvino Odorico de Siqueira e Joaquim Propício de Pina) e cujos integrantes, muitas vezes, eram primos, tios, irmãos, misturados em ambas...Um fato que vamos narrar, mostra a que extremos ia a rivalidade, mas, se você não sabe música, talvez não perceba o engraçado da história. Em 1928, foi “imperador” Gastão Jaime de Siqueira, que contratou, para a festa, a banda “Euterpe” do tio Silvino Odorico de Siqueira. Chega a noite do Domingo do Divino, depois da procissão, a matriz lotada de fiéis e, ajoelhados diante do vigário, os dois “imperadores”, isto é, o que deixava o trono (Gastão Jaime de Siqueira) e seu sucessor, sorteado de manhã, para o ano de 1929 (João Luiz Pompeu de Pina-Zizito).Este já contratara, naquele mesmo dia, para tocar na festa futura, a banda “Fenix”, do tio Joaquim Propício de Pina. Quando o vigário retirou a Coroa do Divino da cabeça de Gastão, a “Euterpe” tocou o Hino do Divino, em mi bemol. Quando a Coroa foi colocada na cabeça do Zizito, a “Fenix” executou o mesmo Hino, em tom de fá, isto é, um tom acima, mais agudo, o que chamou a atenção geral (JAYME, 1983, p. 280-281).

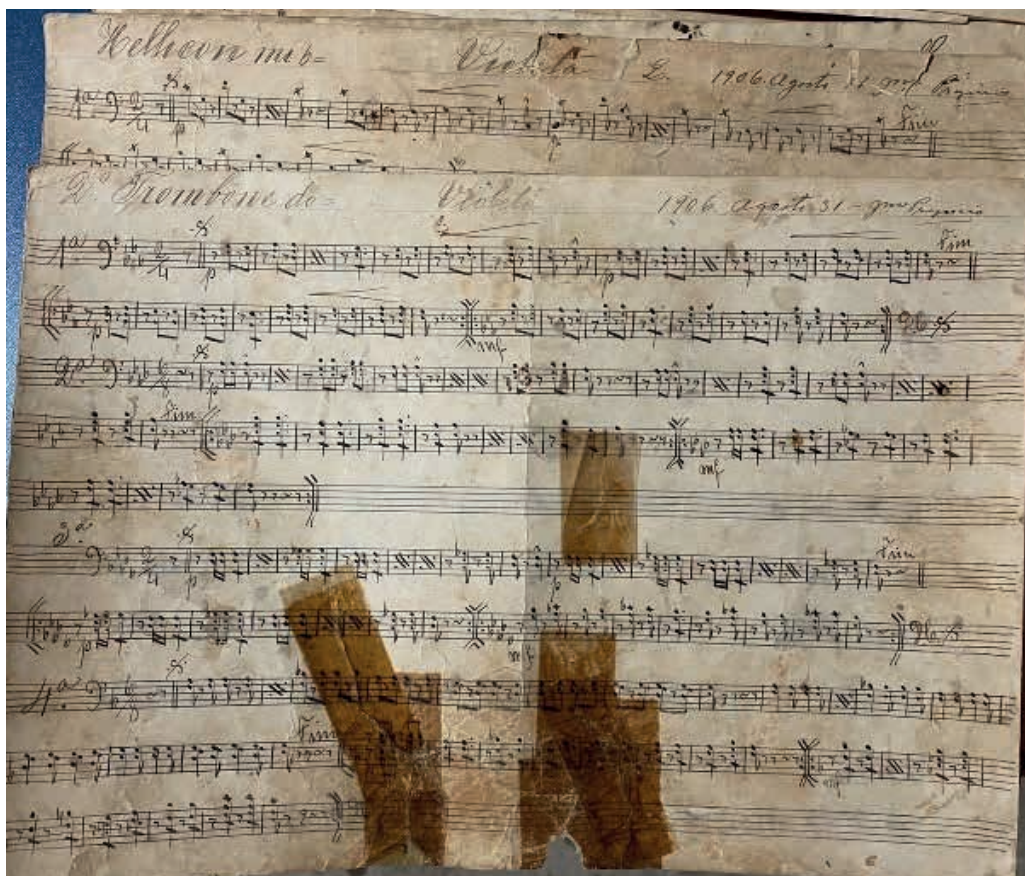
A disputa entre as Bandas, para além das diferenças, desenvolveu bons músicos não só instrumentistas, mas também compositores e arranjadores. Já nos arquivos criou-se confusões, para exemplificar, a quadrilha da Figura 1, tem o nome de *Branca*, cujo compositor não é pirenopolino, depois



56



**Figura 1:** Quadrilha *Branca*, para vários instrumentos. Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.



**Figura 2:** Quadrilha *Violeta*, vários instrumentos. Fonte: Arquivo da Banda de Música Phoenix.

Até a década de 1970 participar de banda de música e tocar instrumentos de sopro estava associado a atividades masculinas, às mulheres eram reservados os corais das celebrações da Semana Santa e das missas festivas do Divino, nos dias atuais a Banda de Música Phoenix não tem mais esta distinção. Já o Coro Nossa Senhora do Rosário é, atualmente, composto por uma orquestra formada por músicos da Banda Phoenix e cantores e cantoras distribuídos em vozes, “vários grupos de vozes podem ser combinados para formar coros” (BENETT, 1998, p.47), como sopranos, contraltos, tenores e baixos.

As composições foram pensadas para orquestra com a seguinte formação: Flauta em Dó, 1ª e 2ª Clarineta em Sib, Sax Tenor, 1º e 2º Trompete em Sib, Trombones em Dó, Bombardino em Sib, Baixo em Sib, 1º e 2º Violinos e Contrabaixo em Mib. O Coro: á 2 vozes e Baixo, além de um Solo em Soprano: O Salutaris. Atualmente, a orquestração usual para a Novena e demais solenidades com coro se resume aos sopros, por não haver quem toque cordas (SANTOS, 2017, p. 1).



O repertório das novenas do Divino Espírito Santo contém, em sua maioria, músicas em latim, executadas nas celebrações na Matriz de Nossa Senhora do Rosário até os dias atuais. Pouco se sabe sobre a autoria, o local e o ano da maioria das composições, ou quando elas foram inseridas na Festa, estas formam paisagens sonoras culturais enraizadas ao fazer tradicional. Algumas composições locais foram incorporadas, ao longo do tempo, a este repertório.

Santos (2017), arquivista da Banda Phoenix descreve em entrevista o repertório das novenas do Divino: na entrada é executado o *1º Veni Creator* composição anônima assim como a segunda música chamada *2º Veni Creator*, conhecida como *Vinde ó Deus de toda Luz*, com texto cantado em português; *O Salutaris Hostia*, uma composição de Elvira Rosa Ferreira cuja partitura chega aos arquivos de forma desconhecida, é uma música para solista; as Ladainhas executadas são identificadas por letras (C, K, E e D) e tem também a Ladainha *Bataglia*, provavelmente todas tem origem italiana pela semelhança com as óperas do fim do século XIX. Cada dia de novena o maestro escolhe uma Ladainha para ser executada, assim como os dois *Tantum Ergo*, que pode ser escolhido tanto o primeiro, de compositor anônimo quanto o segundo do compositor pirenopolino José Odilom de Pina (1895-1957). Finaliza com o Hino do Divino de autoria do pirenopolino Antônio da Costa Nascimento, composto no 1899, primeiro maestro da Banda Euterpe.

58

A missa do Divino, também cantada em latim, passa pelo processo de escolha, depende do regente, dos cantores, dos instrumentistas, dos Imperadores do Divino e dos Irmãos do Santíssimo, cuja instituição já teve mais de 150 Imperadores. Dentre as missas disponíveis no acervo para escolha estão: *Del Moro*, composta por Monsenhor Pietro del Moro; *Missa Calahorra*, composta por Remígio Calahorra; *Missa do Rosário*, composta por Luigi Bordese entre outras.

A Banda de Música Phoenix e o Coro Nossa Senhora do Rosário, são guardiões de um rico arquivo musical que reúne inúmeras missas, motetes, ladainhas, te-déum, hinos, dobrados, marchas, galopes, quadrilhas, valsas entre outros gêneros musicais, detêm peças tocadas na Semana Santa, na Festa de Passos, na Festa do Divino Espírito Santo, na Festa do Rosário, Corpus Christi e outras. Com a extinção da Banda Euterpe em 1935, a Banda Phoenix assume o seu acervo musical, anos depois, sendo então depositária do mais antigo acervo de partituras de Goiás. O repertório musical executado durante os festejos, são retirados desses arquivos. Atualmente, várias delas foram editadas e rescritas em computador, enquanto os originais ficam guardadas.

Ao observar o acervo da Banda Phoenix, constata-se que muitas partituras chegaram desde o século XIX, maestros e músicos locais deixaram suas contribuições ora como compositores, ora como arranjadores, ora como copistas. Atualmente muitas partituras sumiram, outras são tão antigas que fica inviável a leitura. Existem uma infinidade de partituras sem data e anônimas.





Constituiu também problema para o trabalho de levantamento desse verdadeiro manancial musical, a displicência dos compositores em não colocarem suas assinaturas e datas nas obras. Depara-se, constantemente, com grande número de músicas assinadas...mas pelo copista!... A cada missa diferente surge a pergunta:— De quem será a assinatura, do compositor ou do copista? E torna-se necessário procurar nova cópia para verificação. Em outras encontram-se datas que também nos causam dúvidas, pois não se sabe se se referiam à época em que foram compostas ou copiadas. Se eram cópias, onde estaria o original? Todas as obras eram manuscritas e como nos encantaram as belas caligrafias, todas enfeitadas e cheias de arabescos! (MENDONÇA, 1981, p.98).

Muito trabalho ainda precisa ser realizado em relação ao acervo, a começar com o trato de documentos antigos, análise e interpretação de documentos históricos. Na verdade, são fontes primária que remontam a história da música desde a chegada dos portugueses no interior de Goiás, e como essa música se ambienta nesta espacialidade. Ainda hoje existem os guardiões das músicas, herdeiros por gerações que reproduzem essa musicalidade festiva, parte do patrimônio imaterial da cidade. Entende-se que o valor sonoro está no fazer repetidas vezes aquele repertório, este por sua vez cria identificação entre os participantes.

Além da Banda Phoenix cabe citar as Pastorinhas, revista teatral que acontece no teatro local desde 1925, é composta por quarenta e sete músicas e mais de trinta personagens. Mestre Propício copiou as partituras e desde então, todos os anos é apresentada no teatro da cidade. A orquestra também tem músicos da Banda, acrescida de instrumentos de cordas.

A folias também merecem um estudo a parte, tanto os cantos como o aprendizado dos instrumentos musicais – caixa, acordeom, viola caipira, violão, cavaquinho. As letras são improvisadas dentro de um padrão melódico. Os coros de vozes têm organização própria. A música é a ferramenta principal que dá todos os passos do ritual. As Folias contêm tradições musicais transmitidas pela oralidade.

A Zabumba ou Banda de Couro remonta as festas de negros, e estão presentes nas alvoradas nas madrugadas da festa, na porta da igreja depois das novenas e no Reinado de Nossa Senhora do Rosário e no Juizado de São Benedito. É possível ser a mais antiga banda da cidade, remonta aos negros escravizados do período da mineração. Os toques onomatopaicos dão o ritmo aos festejos do Divino.



## Considerações finais

As paisagens sonoras pirenopolinas presentes nos festejos tradicionais do Divino Espírito Santo reproduzem um repertório variado passado de geração em geração. A música é um jogo sonoro de regras em movimento, tem uma forma instituída a partir da sensibilidade auditiva. “O homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos. A impressão é absorvida; a expressão é desenvolvida” (SCHAFFER, 2011, p.70). Os modelos musicais perfeitos se harmonizam nas manifestações culturais.

O presente texto aborda, de forma tímida, os músicos, os grupos musicais, os compositores, as obras e as relações com os rituais festivos. Traz a lume as músicas que por gerações são reproduzidas e imprimem naqueles que a vivenciam o sentimento de pertencimento. O cotidiano musical pirenopolino compreendido de maneira mais ampla e as interrelações entre famílias, autores, obras, estilos, funções, espaços de apresentação criam o ambiente para a manifestação de musicalidades na Festa do Divino Espírito Santo.

Por tudo isso cidade amiga, só o teu nome quero exaltar  
São tantas coisas que só Pirenópolis pode mostrar.  
(Canção por Pirenópolis — Sinhozinho)

## Referências

- AQUINO, Luiz de. Esta cidade, rodeada de montanha... . 2021. Disponível em: <http://cidadedepirenopolis.blogspot.com/2021/01/esta-cidade-rodeada-de-montanha.html>. Acesso em: 30 set. 2021.
- ARQUIVO: Banda Phoenix.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De um Lado e do Outro do Mar: Festas Populares que uma Origem Comum Aproxima e que um Oceano e Cerrado Separam*. In: OLIVEIRA, M. de F. et al. *Festas, Religiosidades e saberes do Cerrado*. Anápolis: Editora UEG, 2015, p. 25-72.
- BENNETT, Roy. *Elementos Básicos da Música*. Tradução: Maria Tereza Resende Costa. Zahar, Rio de Janeiro, 1998.
- CANÇÃO POR PIRENÓPOLIS. In: PIRENÓPOLIS.TUR.BR: O Portal de Turismo de Pirenópolis. Músicas de Pirenópolis. [2017]. Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/multimedia/musicas>. Acesso em: 30 set. 2021.
- DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.



IPHAN. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis - Goiás*. Brasília: Iphan, 2017. Col. Dossiê Iphan, 17.

JAIME, Nilson. *Família Jaime/Jayme*. Genealogia e História. Goiânia: Kelps, 2016.

JAYME, Jarbas. *Famílias Pirenopolinas*. 5 v. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1973.

JAYME, José Sizenando. *Pirenópolis (Humorismo e Folclore)*. Goiânia:1983.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro. *A Música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981.

NASCIMENTO, Mley. *A trajetória musical de José Joaquim do Nascimento: diálogos entre Educação Musical e Musicologia*. Brasília, 2021. 63p. Monografia (Graduação - Licenciatura em Música). Departamento de Música, Universidade de Brasília, 2021.

POHL, Johann Emanuel. (1976). *Viagem ao Interior do Brasil*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1976.

SANTOS. Marcos Vinicius Ribeiro dos. *O repertório sacro da Novena do Divino Espírito Santo*. Pirenopolis.tur.br, 14/05/2017. Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/noticia/2017-05-14/O+repert%C3%B3rio+sacro+da+Novena+do+Divino+Esp%C3%ADrito+Santo>. Acesso em: 29 set. 2021.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trech Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.



## ACERVOS E PESQUISAS EM MINAS GERAIS E GOIÁS: RELATO SOBRE O ACERVO DO COLÉGIO SANTA CLARA – GOIÂNIA – GO

Germano Henrique Pereira LOPES<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Canto Coral. Colégio Santa Clara. Acervo Musical.

### RESUMO

Desde 2009, o grupo de pesquisa *O canto coral em Goiânia: trajetórias e perspectivas*, da EMAC/UFG, tem se dedicado à investigação na área do canto coral em Goiânia, traçando sua história e desenvolvimento. Com o aprofundamento destas pesquisas, alguns resultados apontaram o Colégio Santa Clara, como sendo uma referência educacional e cultural em terras goianas. De fato, pôde-se notar uma enorme riqueza de materiais musicais trazido por elas e recolhidas ao longo dos anos. Em relação ao repertório encontrado, foi possível detectar que a maior parcela está ligada a uma função sacro-litúrgica, segundo ditames emanados da Igreja. As músicas que as irmãs trouxeram consigo da Alemanha, e que formam a porção mais antiga do acervo refletem com precisão as características estilísticas prescritas pelo *Motu proprio* de Pio X. O restante do material se compõe de obras associadas ao período de transição até o Concílio Vaticano II e à música dita pós conciliar. Uma surpresa valiosa, principalmente para a musicologia goiana, foi a presença, no acervo, de uma cópia manuscrita da *Ladainha do Sagrado Coração de Jesus*, do Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva, que viveu e trabalhou na Cidade Goiás entre o fim do século XIX e início do XX.

---

<sup>1</sup> Instituto Federal de Goiás – germanomusic@gmail.com





## DOCUMENTOS MÚSICAIS NO ESTUDO SOBRE SERGIPE OITOCENTISTA: DOCUMENTAR PARA COMPARTILHAR E SALVAGUARDAR

Thais Fernanda Vicente Rabelo MACIEL<sup>1</sup>

**Resumo:** O estudo sobre o passado musical no estado de Sergipe voltado ao contexto do século XIX, tem apontado para fatos e aspectos surpreendentes, diante de um panorama onde, no presente, muito pouco se conhecia. A pesquisa em fontes hemerográficas, escritos memorialísticos e, de modo especial, as fontes musicográficas tem sido essenciais para o estudo mais aprofundado sobre a música em Sergipe Oitocentista. Por meio deste artigo buscamos discutir sobre o ato de documentar aquilo que pesquisamos, partindo de nossa própria prática musicológica. Neste aspecto, focalizamos as fontes musicográficas por sua importância em nossa investigação, bem como pela situação em que se encontram os acervos consultados.

**Palavras-chave:** Documentos musicais. Sergipe oitocentista. Acervos Musicais Sergipanos. História da Música em São Cristóvão (SE). Bandas Filarmônicas.

### Musical Documents in the Study of Sergipe in the 19th Century: Documenting to Share and Safeguard

**Abstract:** The study of the musical past in the state of Sergipe, focused on the nineteenth century context, has pointed to surprising facts and aspects, in view of a panorama where, in the present, very little was known. The research in hemerographic sources, memorialistic writings and, in a special way, musicographic sources has been essential for a more in-depth study of music in Sergipe 19th century. Through this paper we seek to discuss the act of documenting what we research, starting from our own musicological practice. In this aspect, we focus on musicographic sources for their importance in our investigation, as well as for the situation in which the consulted collections are found.

**Keywords:** Musical documents. Nineteenth-century Sergipe. Sergipe Musical Collections. History of Music in São Cristóvão (SE). Philharmonic Bands.

### Introdução

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar  
a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos,  
para nos fazerem parentes do futuro.  
Mia Couto (1996, p.3)

O objetivo deste artigo é cooperar com a reflexão sobre a ação de documentar, no contexto Musicológico. Aqui, assumimos a relação da pesquisa a partir das fontes musicais e propomos a reflexão sob a perspectiva de nossa investigação em acervos musicais sergipanos. Este texto é decorrente de nossa

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Sergipe – thaisrabelomusica@gmail.com



fala na Mesa Redonda intitulada “Documentação Musical: por que estudamos e para quem documentamos?”, que integrou a programação do I Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias (Universidade Federal do Pará). O título proposto para mesa nos provocou. Uma provocação reflexiva, realmente. Entendemos ser possível interpretar as perguntas de duas formas diferentes: a) Diante das dificuldades, naturalmente sentidas por pesquisadores no âmbito da musicologia no Brasil, será que vale mesmo a pena todo esforço?; b) Enquanto pesquisadores, temos real consciência de nossos objetivos? Eles atendem a um público específico? Que público?

Em um primeiro momento o sentido de “vale mesmo a pena” sobressaltou, trazendo à tona a realidade da pesquisa musicológica, como a dificuldade de acesso às fontes, o estado dos acervos e as funções extra musicológicas que o pesquisador acaba abarcando, a situação da pesquisa no Brasil perante a escassez de recursos destinados à Ciência, dentre outros aspectos. Em seguida, após a leve crise existencial/acadêmica, a questão mais sistêmica do trabalho do pesquisador foi dando lugar à reflexão, cujas considerações trataremos nos próximos tópicos. Neste sentido, optamos por abordar a temática a partir de nossa própria vivência no que se refere à Musicologia que desenvolvemos em Sergipe, procurando abordar aspectos como acervos e fontes levantadas, a situação dos documentos musicográficos, possibilidades de pesquisa e as ações que temos desenvolvido.

64

Não é do nosso interesse propor caminhos ou direcionamentos de pesquisa. Também não objetivamos discutir questões terminológicas sobre Arquivologia Musical, tipologia de documentos musicais etc. Tais tópicos, inclusive, vem sendo discutidos por pesquisadores também no âmbito nacional, como Castagna (2019), Cotta e Sotuyo (2006). Antes, porém, queremos compartilhar anseios, caminhos. Quem sabe o leitor ou leitora possa se identificar ao pensar no seu próprio trajeto, ou venha a acrescentar algo a partir de sua própria realidade? De fato, os caminhos que estamos traçando não são apenas nossos. Foram já inspirados por outros musicólogos que, documentando, compartilharam seus passos e hoje nos ajudam a trilharmos os nossos em busca de objetivos semelhantes.

### **Ponto de partida**

Todo trajeto tem um ponto de partida. Em nível de contextualização, nosso interesse de pesquisa teve partiu da investigação sobre a música em Sergipe no século XIX. Foi particularmente durante a investigação sobre a música na cidade de São Cristóvão, primeira capital de Sergipe, que notamos esquecimentos significativos em torno de um passado que aqui identificamos como “mais distante”. Entre os elementos que procurávamos identificar destacamos agentes, repertórios, práticas, eventos que fizeram parte do cenário cultural, práticas etc. Desse contexto, muito pouco havia permanecido na memória coletiva. Sobre o conceito de Memória coletiva, destacamos aqui o entendimento de Maurice Halbwachs que diferencia (mas não separa) a memória individual da memória coletiva, concluindo que, mesmo a



partir de nossa própria memória, precisamos dos outros para compor a nossa própria percepção sobre os fatos (HALBWACHS, 1990 p.22). De acordo com Paul Ricoeur “Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e às suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição” (RICOEUR, 2014, p.157). Para Ricoeur, o esquecimento está implícito no conceito de memória. Foi justamente a observação sobre o silêncio a respeito do passado musical daquela que nos motivou a insistir na investigação.

Em conversa com alguns moradores de São Cristóvão, ainda nos primeiros estágios da pesquisa, notamos que muitos elementos tinham sido esquecidos. Por outro lado, dentre as memórias que permaneciam na comunidade destacamos o nome do maestro João Batista Prado (1900-1977), em função da Lira Sancristovense, corporação que ele mesmo havia criado e que permanece em funcionamento. Além das fontes de natureza oral, outros documentos como escritos memorialísticos e a historiografia local registraram importantes elementos para a pesquisa. Notamos que as narrativas constantes nesses escritos por vezes apresentam um teor mais carregado de emoção ou de juízo de valor, expressos em frases como “O pai da música na cidade”, “a melhor banda”, “a única corporação”, “o grupo mais antigo”, “os músicos mais importantes”. Por meio da ótica de Roger Chartier (1992, p. 17), podemos entender que os interesses por traz dessas “representações do mundo social” procuravam destacar a cidade como o mais importante centro da província, à época. Neste sentido, a atividade musical situava-se como importante elemento na construção dessas narrativas.

Ao mesmo tempo, elementos que se mantiveram em nossos dias, a exemplo das bandas filarmônicas em todo o estado, celebrações religiosas como a Procissão dos Passos e seus Motetos – em São Cristóvão, o Novenário do Sagrado Coração de Jesus em Laranjeiras e os dois órgãos de tubos, remanescentes do século XIX e que ainda resistem ao tempo reforçavam nosso interesse. Assim, partimos de uma investigação que buscou (e precisou) considerar uma diversidade de documentos musicais e documentos não diretamente musicais. O conceito de documentação musical é amplo e pode incluir tantos as partituras quanto instrumentos musicais, produções audiovisuais em mídia física ou digital, a iconografia, programas de concerto, libretos etc. Uma abordagem mais densa a esse respeito foi realizada por José Pedro Gomez Gonzalez (2008) e tem sido considerada por autores como Fernando Duarte (2015, p. 108) e Paulo Castagna (2019, p. 27). Entendemos que o amplo espectro de fontes na pesquisa em música seja também decorrente da História Cultural que, dentre várias questões, avançou nas possibilidades do que consideramos documento para a História (BURKE, 2005, p.32), bem como enfatizou a necessária crítica de fontes, considerando que “nenhum documento é inocente”. Ao contrário, “todo o documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado” (LE GOFF, 1990, p. 110).



Dentre as fontes que temos utilizado para nosso estudo sobre Sergipe oitocentista, com base na pesquisa documental, mencionamos as fontes hemerográficas (cada vez mais essenciais para a Musicologia), documentos governamentais, escritos memorialísticos, poesias, iconografia, cartografia e as fontes musicográficas (as partituras, em sua maioria, manuscritas). Essa variedade de fontes tem sido essencial para a construção de narrativa que busca considerar diferentes perspectivas e abordagens. No caso específico das partituras, destacamos aqui a sua relação com os acervos musicais das bandas filarmônicas no contexto sergipano. Neste trabalho trazemos o foco para as fontes musicográficas. O motivo se deve primeiro à situação desses documentos em Sergipe, sobre a qual trataremos adiante. Além disso, focalizamos essas fontes pela relevância que possuem para nosso estudo e a quantidade de informações que esses documentos podem apresentar.

Dentre nossos interesses com a pesquisa musicológica em Sergipe está sempre a vontade de ouvir o repertório que aqui circulou. Para tanto, é preciso levantar as fontes, editar e, finalmente, tocar. Um processo que inicia com a pesquisa arquivística, muitas vezes e que envolve reflexão e crítica. Diante da escassez de partituras relativas ao passado musical de São Cristóvão, nosso levantamento identificou o problema em relação aos acervos musicais sergipanos, que por vezes pela falta de recursos, ou mesmo por uma falta de compreensão sobre a importância daqueles documentos para a memória musical local.

### **Como estão os Acervos Musicais?**

Apesar de a dificuldade de ter acesso a determinados acervos, sobretudo eclesiásticos, tenha sido preocupante em um primeiro momento prosseguimos insistindo (uma atitude que tem exigido paciência e resiliência nos últimos dez anos, mas que tem sido recompensadora). Destacamos aqui a importância das sedes de bandas filarmônicas como espaços de memórias (para além da ampla função dessas corporações musicais enquanto promotoras de arte e formação musical). Nas sedes das referidas corporações encontramos, muitas vezes, instrumentos antigos, fotografias da banda em diferentes épocas, fotografias de músicos, documentos internos da corporação como regulamentos, atas, livro de despesas e também os documentos musicográficos. Algumas vezes, os arquivos dessas corporações abarcam fontes que estão ainda em uso, mas também os documentos que já não são mais utilizados diretamente na performance da banda. É também comum que, ao longo do tempo, com as mudanças de repertório os documentos se percam, ou sejam mesmo descartados. Neste caso, parte importante da história daquela corporação e também daquela sociedade se perde.

As bandas filarmônicas são instituições marcantes do cenário musical brasileiro e em Sergipe apresentam-se em um número significativo. No entanto, até o momento não identificamos nenhuma plataforma digital que apresente uma espécie de inventariação das filarmônicas existentes no estado. Em sua obra “Bandas de Música no curso da História de Sergipe”, Maria Olga Andrade elencou algumas



dessas corporações, totalizando trinta e três corporações, entre o que classificou como bandas militares, bandas escolares, bandas femininas, bandas civis (ANDRADE, 2013). O estudo é importante para compreendermos o panorama a respeito dessas corporações, mas sabemos que o número de banda filarmônicas em Sergipe hoje é superior.

Dentre os acervos consultados e nos quais identificamos fontes (não somente musicográficas) que interessaram ao nosso estudo elencamos: Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe, Arquivo da Lira Sancristovense (Fig. 1), Museu de Arte Sacra de São Cristóvão, Biblioteca Pública Municipal de São Cristóvão (São Cristóvão), Arquivo da Sociedade Filarmônica N. Sra. da Conceição, em Itabaiana (Fig. 3), Acervo Eclesiástico da Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus (Laranjeiras), Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Acervo da Sociedade Filarmônica de Sergipe (Aracaju), Arquivo da Lira Popular (Lagarto), Arquivo da Lira Carlos Gomes, em Estância (Fig. 2).



**Fig. 1.** Sede da Lira Sancristovense. Fotografia nossa.



**Fig. 2.** Sede da Lira Carlos Gomes, em Estância (SE). Fotografia nossa.



**Fig. 3.** Instituto de Música – Itabaina (SE). Fotografia nossa.

O panorama é inspirador, sobretudo em relação ao que se tem conservado ao longo do tempo. Porém, os acervos musicais visitados ainda não contam com uma sistematização das fontes, de modo que o material carece de inventariação, catalogação, além da questão estrutural de espaço e acondicionamento adequados.

Em relação ao Acervo do Museu da Polícia Militar de Sergipe – PMSE (Fig. 4), o mesmo está localizado na cidade de São Cristóvão – antiga capital de Sergipe e primeira sede da Música do Corpo Policial da Província. O material que hoje compõe o acervo do Museu está sob a guarda do Cel. Dilson Ferraz e foi transferido da sede da corporação em Aracaju.





**Fig. 4.** Acervo Musical do Museu da Polícia Militar de Sergipe. Fotografia nossa.

Ao todo somam-se 23 envelopes + 1 caixa com manuscritos e impressos. Os documentos datam entre as décadas de 1870 e 1970. Contabilizamos um total de setecentas obras. O repertório é amplo, abarcando 381 Valsas, 59 Marchas, 58 Tangos, 42 Excertos de ópera, 35 Foxtrot, 19 Dobrados, 4 Sambas, 2 Boleros, e fontes sem identificação (cerca de 100). Os gêneros aqui indicados seguiram a forma como aparecem descritos nas fontes. O acervo evidencia uma variedade de gêneros musicais, e a prevalência de determinados repertórios em períodos específicos, como os arranjos de Óperas no último quartel do século XIX e a Valsa (com fontes que datam entre 1900 e 1930). Em relação às fontes, o material compreende documentos manuscritos e impressos. Os manuscritos consistem em sua maioria em partes cavadas, não sendo identificadas partituras. Constan algumas reduções para piano e partes identificadas como guias para regência.

As fontes apresentam estado de conservação regular. Por abarcar um período de um século, é possível observar uma variação na qualidade do papel. Por exemplo, os documentos do último quartel do século XIX estão mais bem conservados do que os manuscritos e impressos de 1940 que contam com suporte de menor qualidade.



Visando desenvolver uma pesquisa em torno do acervo e compreendendo a importância do mesmo, demos início ao processo de organização do acervo musical do Museu. Em primeiro momento foi feito o registro digital de todas as fontes (um total de 25.390 fotografias de documentos musicais), procedimento que realizamos entre 2018 e 2019. Os seguintes passos compreendem a inventariação, a higienização simples dos documentos, acomodação em caixas adequadas<sup>2</sup> e, por fim a catalogação das obras. O objetivo é salvaguardar a memória musical da corporação que foi a principal do estado na primeira metade do século XIX, bem como objetivamos cooperar com um acervo que esteja em condições adequadas para o acesso de outros pesquisadores interessados.

A demanda de trabalho é expressiva e muito urgente. Aqui e ali nos deparamos com manuscritos corroídos por traças ou danificados pela ação de outros micro-organismos (Fig. 5). Embora a lei de Lavoisier (1743-1794) afirme que “na natureza nada se perde”, páginas corroídas podem implicar perda na memória musical de uma sociedade.



**Fig. 5.** Parte de manuscrito corroído. Fotografia nossa.

---

<sup>2</sup> Aproveitamos para agradecer à colaboração do Prof. Dr. Fernando Duarte que compartilhou conosco um modelo de caixa que propicia um acondicionamento adequado aos manuscritos e que também é financeiramente acessível. Além disso, também expressamos nossa gratidão ao *Musica Brasilis*, na pessoa da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Lanzelotte que, na oportunidade, concedeu apoio financeiro para a aquisição das caixas para o acervo.





Em nossa compreensão, a sistematização de acervos musicais (incluindo, algumas vezes, um “colocar a mão na massa” higienizando papéis, separando cada obra, providenciando acondicionamento adequado etc.) não configura função esperada para o musicólogo. No entanto, essas tarefas acabam sendo, muitas vezes, uma etapa primordial para a continuidade da pesquisa. É complicado, numa perspectiva totalmente pessoal, deparar-se com a realidade de muitos acervos e tentar ignorar a necessidade local (considerando a relevância das fontes para a pesquisa).

A realidade dos acervos aqui mencionados dialoga com a situação de outros acervos brasileiros. Em uma pesquisa que se configurou como um levantamento expressivo (o maior feito até então no país) e que contemplou 70 (setenta) cidades brasileiras, incluindo 175 (cento e setenta e cinco) instituições, Fernando Duarte torna mais evidente a realidade de acervos musicais brasileiros, destaca a necessidade de cuidar desses espaços visando à salvaguarda das fontes, bem como aponta para a riqueza que “habita” esses espaços (DUARTE, 2016, p. 109).

Normalmente são os musicólogos os primeiros a demonstrarem interesse em estudar essas fontes. É comum que o interesse permaneça apenas com o pesquisador até que o estudo comece a dar seus primeiros resultados. Assim, considerando a realidade que tem sido apresentada, é recorrente que o musicólogo seja também o primeiro a articular ações em prol da gestão desses acervos.

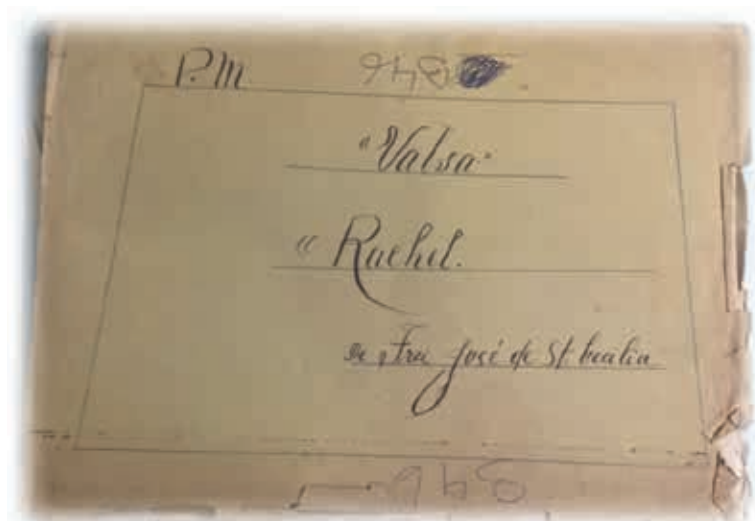
### **A pesquisa a partir dos acervos – do macro ao micro**

O conhecimento prévio de alguns acervos musicais sergipanos já nos tem possibilitado visualizar a proficuidade dos estudos. Para nós tal conhecimento tem sido essencial na investigação sobre a música na cidade de São Cristóvão oitocentista. É possível fragmentar a relação dos acervos com nossa pesquisa em dois âmbitos: a partir do Acervo do Museu da PMSE e a partir dos acervos musicais das cidades de São Cristóvão (Lira Sancristovense, fundada na primeira no primeiro quartel do século XX), Estância (Lira Carlos Gomes, fundada em 1879), Lagarto (Lira Popular, fundada em 1921) e Itabaiana (Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, criada como orquestra sacra em 1745, e configurada como banda em 1879).

Em relação ao acervo do Museu da PMSE, formado por fontes remanescentes da Banda da Polícia (Música do Corpo Policial), a pesquisa nos permitiu identificar nomes de músicos e sua produção musical (que acabaram caindo no esquecimento), informações sobre a função que desempenhavam na corporação, o tipo de música que compunham/arranjavam. Neste aspecto destacamos a *Valsa Rachel*, composição de Frei José de Santa Cecília (1809-1859). O Fr. Santa Cecília foi uma personalidade que ficou preservada na memória coletiva como religioso, prestigiado orador sacro e como músico (reconhecido em seu tempo) (RABELO, ROCHA, DUARTE, 2020). Todavia, de sua suposta profícua produção musical, manteve-se na memória apenas o *Hino de Sergipe*. Foi através da pesquisa no Acervo



do Museu da PMSE que localizamos o manuscrito da *Valsa Rachel*, que consiste em um arranjo feito por Francisco Avelino da Cruz (1848-1914). A indicação de autoria consta na capa do manuscrito, como apresenta a imagem a seguir (Fig. 6):



**Fig. 6.** Capa do manuscrito da *Valsa Rachel*. Acervo do Museu da PMSE. Fotografia nossa.

Além do trabalho no supracitado acervo, a pesquisa nos jornais que circulavam na Província de Sergipe também acrescentou sobre a produção do Fr. Santa Cecília, trazendo a poesia de outras duas composições do religioso, o *Hino em homenagem à Coroação de D. Pedro II* (1840) e o *Hino em homenagem à mudança da capital* (1855).

Um estudo mais amplo a respeito do repertório executado pela Música do Corpo Policial desde a década de 1870 até 1930 tem apontado para questões como a variedade de gêneros musicais contemplados pela corporação, de modo particular, a influência do repertório operístico italiano. A análise também evidenciou a relação entre esses arranjos e fantasias de excertos de óperas (dentre as quais *La Gioconda*, de A. Ponchielli, *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes, *Viúva Alegre*, de C. Junior e *La Bohème*, de G. Puccini) com fontes impressas também pertencentes ao acervo, com selos Ricordi, Hawkes & Son e *Boose's Military Journal*.

Em meio aos nomes de músicos registrados nas fontes musicográficas do acervo sobressalta o nome de Ceciliano Avelino da Cruz (1877-1963), filho de Francisco Avelino da Cruz. A produção musical de Ceciliano naquela corporação, na qual trabalhou como mestre de música e desempenhou também função de compositor e arranjador, é muito expressiva. Ao todo somam-se sessenta e quatro composições e quarenta e um arranjos (MACIEL, 2020, p. 182). A pesquisa arquivística trouxe à tona



novamente o nome do maestro que acabou caindo no obscurantismo do tempo, inclusive possibilitando a transcrição de três de suas composições (*Salada de Fructas – Fantasia*, duas Valsas *Minha Vida é um Romance* e *Velhice cheia de Lágrimas e Dor*), que tornaram a ser apresentadas recentemente ao público sergipano.

De modo especial, o manuscrito da Valsa *Velhice cheia de Lágrimas e Dor* fez sobressaltar o elemento humano por trás da produção de uma partitura. O manuscrito, escrito pelo próprio Ceciliano, apresenta uma caligrafia tremida (Fig. 7).



Fig. 7. Trecho do manuscrito de *Velhice cheia de lágrimas e dor*. Acervo do Museu da PMSE. Fotografia nossa.

Não seria preciso ler o título da obra para relacionar o documento com o momento de vida do compositor, já em idade avançada. Segundo informação constante no próprio documento, essa havia sido sua última composição, escrita para a ocasião de seu aniversário de oitenta e cinco anos. Para além de todas as questões já convencionais como informações básicas sobre a obra, dados de compositor/arranjador/copista, data da obra ou da fonte, a música escrita na pauta, indicações nas margens dos documentos, carimbos, marcas d'água, dentre outros elementos que podem constar em uma fonte musicográfica, a caligrafia trouxe à luz os sinais da fragilidade humana, a fragilidade de quem produz o documento. O estudo a partir de fontes manuscritas é surpreendente.

Agora, em relação aos outros acervos até então consultados, destacamos aqui o levantamento de obras sacras de José Annuniação Pereira Leite (1823-1872). Talvez seja o músico sancristovense sobre o



qual mais tenha ficado notícias de sua produção. Em seu dicionário Bio-Bibliográfico, Armino Guaraná, selecionou nomes de sergipanos que em seu julgamento foram ilustres, dentre eles José Annuniação. Guaraná elencou uma série de composições do maestro (que também foi mestre de música no Corpo Policial) em cuja listagem abarca música marcial, danças, música sacra, dentre as quais mencionou:

Grande Te-Deum, Missa, nº 1, Missa, nº 2, Credo, nº 1, Credo, nº 2, Padre Nosso, nº 1, Padre Nosso, nº 2, Salve, Regina! nº 1, Ladainha, nº 1, Ladainha, nº 2, Tantum ergo... com 3 sustenidos, nº 1, Tantum ergo... com 3 sustenidos, nº 2, Tantum ergo ... com 3 bemóis, Novenas de N. S. da Conceição com 2 sustenidos, Novenas de N. S. da Conceição com 2 bemóis, Novenas de Santa Cecília, Novenas de S. Benedito, nº 1, Jaculatória Santa Cecília, Jaculatória do Menino Deus, Domine, tu mihi nº 1, Christus Factus, Memento, homo, Heu! Domine, Dobrado, nº 17, Dobrado nº 18 em memória do dia 7 de setembro, oferecido a S. Ex. o Sr. Presidente da Província, Dr. Manuel da Cunha Galvão – Aracaju, 1859, Marcha, nº 8, Marcha Festiva, nº 10, Marcha Fúnebre, nº 2, Quadrilha nº 1, Valsas nº 3, Polca nº 1 e algumas modinhas como Quando a mesa dos prazeres (com letra de Tobias Barreto), Jurei amar-te (Recitativo de E. A. Fonseca, Ausente do pátrio lar e No escuro de meu peito (GUARANÁ, 1925, p.296).

Armino Guaraná não apresentou as fontes que fundamentaram sua listagem. É possível que ele tenha escutado algumas dessas obras, ou que tenha tido acesso a partituras, ou ainda que tenha tomado conhecimento por tradição oral. No entanto, até o momento identificamos três obras de José Annuniação em acervos localizados em Itabaiana e em Tobias Barreto. Dentre as obras levantadas constam a *Ladainha a 3 vozes* (encontramos apenas uma parte isolada, não sendo possível editar ou mesmo conhecer a obra), a *Ladainha nº 2* e uma *Salve Regina* (primeira obra do compositor que editamos). A *Ladainha a 3 vozes* foi encontrada no arquivo da Lira Carlos Gomes, localizada na cidade de Estância, ao Sul do Estado. Em relação à *Ladainha nº 2*, trata-se de um documento manuscrito formado por partes avulsas, copiadas por Antônio Silva em 1923. A fonte pertence ao arquivo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana.

Outro aspecto possibilitado pela pesquisa em acervos musicais sergipanos está ligado aos Motetos dos Passos (autoria desconhecida). Embora essencialmente relacionada à Procissão do Senhor dos Passos em São Cristóvão, pelo menos desde a primeira metade do século XIX, manuscritos dos mesmos motetos identificados nos acervos das cidades de Itabaiana, Lagarto e Laranjeiras evidenciaram o trânsito desse repertório pelo território sergipano (com fontes que indicam sua realização ocorreu na primeira metade do século XX). Os documentos estudados nos permitiram identificar elementos comuns às três versões, manutenção de práticas mais antigas, bem como as variações que naturalmente foram ocorrendo com o passar do tempo, culminando com uma edição crítica da obra.



A pesquisa arquivístico-documental é profícua e pode, portanto, contemplar um estudo com abordagem mais ampla (em termos de estudo de repertórios, mapeamento de gêneros musicais, músicos, copistas, características gerais das fontes, por exemplo) até estudos mais específicos e aprofundados (sobre elementos em uma obra específica, ou características estilísticas presentes em determinado compositor, análises mais comparativas, dentre tantas outras possibilidades).

### **Agir para salvaguardar**

O estudo sobre o passado musical de Sergipe, o contato com diversas instituições como as bandas filarmônicas e a demanda que começamos a visualizar vêm suscitando iniciativas que vão além do ato de pesquisar e publicar (no âmbito acadêmico). Essas ações estão focadas em contribuir com a preservação do patrimônio musical, possibilitar o acesso às fontes e às informações e promover a aproximação/diálogo entre pares, mas, sobretudo com a sociedade.

Destacamos o trabalho já iniciado no Acervo da PMSE. Neste sentido é preciso dar continuidade às etapas de inventariação, higienização/acondicionamento dos documentos e catalogação. A ideia é que possamos contribuir com a organização de outros acervos musicais, na expectativa de contribuir com a preservação da memória musical da corporação e da comunidade ao qual pertencem, bem como possam ser também espaços apropriados para o pesquisador, acessíveis, viabilizando assim um campo fecundo para a Musicologia no estado. Certamente, trata-se de um projeto que demanda a participação de outros colaboradores e que deve contar com apoio institucional.

Mencionamos também a criação do Encontro Sergipano de Musicologia, evento científico realizado pelo Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe e que caminha agora para sua terceira edição. Nosso principal objetivo com o evento é o de propiciar o diálogo entre pesquisadores da área, fortalecer as discussões em torno da Musicologia, não estritamente no âmbito local, mas nacional. Esperamos também despertar o interesse em futuros pesquisadores em Sergipe, considerando o vasto campo que cada vez mais se delinea.

De acordo com Castagna, há ainda um distanciamento entre a pesquisa musicológica e a sociedade, de modo que a Musicologia tende a manter-se voltada ao meio acadêmico, mas ainda comunica-se pouco com o público externo (CASTAGNA, 2016, p.193). Considerando essa situação e compreendendo que existem hoje variadas maneiras de se documentar uma pesquisa, delineamos algumas ações que pudessem facilitar a comunicação entre nosso fazer musicológico e a comunidade em geral. Partem dessa premissa a criação de uma conta no Instagram (@musicolgiasergipe), a edição de obras musicais identificadas em acervos sergipanos.



A criação de uma conta em rede social pretende aproximar a comunidade, não diretamente interessada em Musicologia, da ciência em questão. As postagens geram engajamento do público com a informação compartilhada, fomenta comentários, compartilhamentos e, conseqüentemente, aproxima um público mais amplo, ao mesmo tempo que vai cooperando com o conhecimento sobre temas que, só seriam conhecidos através da leitura de textos científicos. Neste mesmo mencionamos ainda a importância da produção audiovisual ligada à produção científica, como meio potente de alcance.<sup>3</sup> Além disso, a partir da pesquisa em acervos de corporações musicais, foi possível editar algumas obras que, em parceria com a Orquestra Sinfônica de Sergipe, voltaram a ser apresentadas ao público. Conseqüentemente, músicos e repertórios que estavam esquecidos tornam-se conhecidos em nossos dias. Acreditamos que iniciativas como essas podem contribuir com a aproximação entre o fazer musicológico e a sociedade e que a música sergipana esteja cada vez mais nos palcos de nosso estado.

No campo da educação patrimonial, temos desenvolvido a atividade Musicologia na Escola que, em seu primeiro momento, consistiu em um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC Ensino Médio), desenvolvido por alunos matriculados no Ensino Médio do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe. O tema da pesquisa partiu da preocupação em contribuir com o resgate da memória musical local,<sup>4</sup> e, nesse sentido, encontra fundamento, ainda, na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) referente ao ensino de Artes no Ensino Fundamental (Anos Finais), que destaca a importância de:

(EF69AR34) Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas (BRASIL, 2018, p. 209).

O estudo, que contou também com a co-orientação da Prof.<sup>a</sup> Isabel Rodrigues (colega da mesma instituição), teve como intuito levantar informações a respeito de músicos nascidos na cidade de São Cristóvão (sede do Codap-UFS) a partir da pesquisa bibliográfica e hemerográfica. A iniciativa suscitou questões muito instigantes, tanto entre os estudantes que desenvolveram a pesquisa quanto em meio ao

3 A situação pandêmica que tem atingido o planeta desde 2019, apesar do cenário grave, triste e extremamente preocupante, acabou por suscitar também um repensar de ações inclusive na realização de eventos científicos, o que acabou contribuindo com um aumento da produção audiovisual de cariz científico. Porém, bem antes de todo esse cenário, um evento científico, da área da Música, já entendia a produção audiovisual como forma de documento científico importante forma de aproximação entre a academia e a sociedade, o Congresso Nas Nuvens. O evento é promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, sob coordenação geral da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edite Rocha e teve sua primeira edição em 2015.

4 A pesquisa também está relacionada à pesquisa de doutorado da Prof.<sup>a</sup> Thais Rabelo pela Universidade Federal de Minas Gerais e que trata a respeito da Música em São Cristóvão no século XIX.





público que eventualmente participou dos momentos de partilhas de resultados em eventos como o I Encontro Sergipano de Musicologia-UFS (2019), o I Encontro de Educação Musical do Piauí – UFPI (2020) e o VII Seminário de Iniciação Científica Júnior do Colégio de Aplicação da UFS (2021). Foi justamente durante uma apresentação dos discentes que uma das espectadoras (também aluna da Educação Básica) comentou que estava feliz e surpresa com o que estava sendo apresentado. Em sua consideração exortou ser muito comum ouvirmos falar de Mozart e Beethoven como referência musicais e muitas vezes nem sabemos que na história de Sergipe temos nossos próprios compositores.

A consideração é pertinente, pois aponta primeiramente para importância da Música na escola e, sem segundo lugar, para a relação entre a Musicologia e um público mais jovem. Para além de procurarmos dialogar sempre com a música que parte da vivência do aluno (não como algo que deve ser desconstruído, mas, ao contrário, algo que deve ser estudado e estar realmente presente no dia a dia da sala de aula), buscamos também cooperar com que os jovens conheçam mais sobre a música que já foi produzida em seu estado, na cidade onde moram e/ou estudam. Despertar o interesse sobre o patrimônio musical local.

### **Considerações finais. Então... para quê/quem?**

É possível afirmar que o ato de documentar objetiva principalmente comunicar e registrar. Partindo da primeira demanda, a comunicação. Além de consistir em processo natural, compartilhar caminhos e resultados de pesquisa é algo esperado, inclusive institucionalmente. O fim último daquilo que se estuda e sobre o qual um pesquisador (aqui o Musicólogo) se dedica é mesmo ser compartilhado com a sociedade. Aliás, esse processo de produzir e querer comunicar a outras pessoas não é próprio do ser humano? Do ponto de vista científico, há implícito também o compromisso com a sociedade, o retorno sobre aquilo que se investiga e a oportunidade de fomentar a discussão entre os pares. Além disso, o documento produzido pelo musicólogo é também uma forma de registro, tanto no sentido de cooperar com a memória daquilo que se estuda, quanto por manter as informações documentadas acessíveis. Poderíamos dizer que documentamos para o futuro, para a posteridade.

Para além do já esperado público alvo que inclui outros pesquisadores interessados, outras pessoas podem vir eventualmente a interagir com a Musicologia. Neste sentido a que se considerar primeiramente que, por mais preciso que procure ser, não é totalmente possível prever o total alcance de nossa atuação. É possível que aqueles que hoje estão conhecendo nossos estudos da forma mais despretensiosa venham a interessar-se tanto pela área que, no futuro, tornam-se também nossos pares. No entanto, quando se trata de dialogar diretamente com a sociedade, uma postura mais reflexiva por parte do



cientista se torna necessária e a pergunta básica a se fazer é exatamente: como chegar até determinado público? Por exemplo: “Como a Musicologia pode dialogar mais diretamente com um público mais jovem?”.

Nosso fazer musicológico em Sergipe (ainda em seus primeiros passos), bem como a ação de outros musicólogos no Brasil, compartilhadas de várias formas, já tem contribuindo com ações concretas ou mesmo reflexões em relação ao panorama musical brasileiro. A pesquisa em torno de fontes musicais vem propiciando um conhecimento mais amplo sobre a música no Brasil a partir de uma perspectiva também historiográfica, cooperando com análises mais aprofundadas e mais críticas, tornando possível criar paralelos com diferentes contextos, estabelecer estudos comparativos. Neste sentido, a Musicologia está confluindo para uma ciência cada vez mais descentralizada dos grandes centros, desmistificando narrativas hegemônicas e cooperando com produções que vão além dos discursos de “grandes músicos” e “grandes obras”.

Nesta perspectiva, onde se almeja contribuir com a consciência sobre o patrimônio musical (material e imaterial), com a recuperação de repertórios, com uma visão mais reflexiva em torno da música e sua história, nem tudo depende do pesquisador. É precisa, claro, a participação da comunidade, das instituições. É preciso diálogo e cooperação.

78

Até o momento nossa investigação sobre a música em Sergipe oitocentista tem apontado para a relevância dos acervos de bandas filarmônicas, para uma variedade de repertórios, nomes de músicos, e um panorama que vem se apresentando cada vez mais amplo. Almejamos que nossa prática busque estar direcionada para o futuro, mas sem deixar de estar sensível e atenta à contemporaneidade e os desafios que o presente suscita, cooperando com o fortalecimento da memória musical. No contexto de um país de proporção continental, sobre o qual há ainda tanto por estudar, almejamos que a pesquisa aqui desenvolvida possa cooperar com o conhecimento desse amplo panorama que se vai descortinando, permitindo identificar pontos em comum e também as inúmeras diferenças no cenário musical brasileiro em suas diferentes regiões. Documentar para compartilhar, para registrar e, sobretudo, para aproximar.





## Referências

- A RAZÃO. Semana Santa. *A Razão*, Estância, a. 17, n. 12, 27 mar. 1910, p. 2.
- ANDRADE, Maria Olga de. *Bandas de Música no Curso da História de Sergipe*. Aracaju: Sociedade Filarmônica de Sergipe; Instituto Banese, 2014.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2ª versão. Brasília, 2018. Disponível em: <http://www.alex.pro.br/BNCC%20Arte.pdf>. Acesso em: 22/03/2020.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. *InterFACES*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 29, p. 22-41, 2019.
- CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a Arquivologia Musical para Aumentar a Eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). *Musicologia[s]*. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 141-243.
- CHARTIER, Roger. *El Mundo Como Representacion: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 2001.
- COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Patrimônio Arquivístico-musical no Brasil: os desafios interdisciplinares da preservação e difusão da memória musical de tradição escrita. *Acesso Livre*, Rio de Janeiro, n.6, p. 106-124, 2016.
- GOMEZ GONZALEZ, Pedro Jose *et al.* *El archivo de los sonidos: la gestion de fondos musicales*. Salamanca: Asociacion de Archiveros de Castilla y Leon, 2008.
- GUARANÁ, Armindo. *Diccionario Bio-Bibliográfico Sergipano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1925.
- HALBWACHS, Maurice. *La Memoire Collective*. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- MACIEL, Jair. “Minha Vida é um Romance”: estudo sobre o músico Ceciliano Avelino da Cruz a partir do arquivo do Museu da Polícia Militar de Sergipe. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, n.50, p.174-194, 2020.



RABELO, Thais; ROCHA, Edite; DUARTE, Fernando. Frei José de Santa Cecília: um estudo da atividade musical do religioso a partir de fontes hemerográficas e documentais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, n.50, p.195-221, 2020.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.



## A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA EM SÃO JOÃO DEL-REI (1829)

Rodrigo PARDINI<sup>1</sup>  
Edite ROCHA<sup>2</sup>  
João Pedro RESENDE<sup>3</sup>

**Resumo:** A oficialização da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei, Minas Gerais, em 1829, estabeleceu-se a partir do desmembramento da agremiação religiosa da sede da capitania, instituindo sua própria irmandade. Partindo da falta de informações precisas e de um levantamento documental, este trabalho tem como objetivo analisar os indícios relacionados a essa agremiação para compreender o processo de institucionalização da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei como eixo das relações entre os músicos da região, que envolvia indivíduos, grupos musicais e localidades.

**Palavras-chave:** Agremiações religiosas. Música são-joanense. Vila Rica. José Marcos de Castilho.

### The institutionalization of Irmandade de Santa Cecília in São João del-Rei (1829)

**Abstract:** The officialization of Irmandade de Santa Cecília in São João del-Rei, Minas Gerais, in 1829, was established from the dismemberment of the religious association from the capital's headquarters, instituting its own brotherhood. Starting from the lack of precise information and from a documental survey, this work aims to analyze the evidences related to this brotherhood in order to understand the process of institutionalization of Irmandade de Santa Cecília in São João del-Rei as an axis of the relationships among musicians in the region, which involved individuals, musical groups and localities.

**Keywords:** Religious brotherhood. Music in São João del-Rei. Vila Rica. José Marcos de Castilho.

### Introdução

O vínculo entre os músicos e a atuação social das irmandades de São João del-Rei, Minas Gerais, tem sido recorrentemente referenciado nas pesquisas sobre a música local (NEVES, 1984, p. 6; VIEGAS, 1987, p. 54; BRANDÃO, 1993, p. 125, COELHO, 2014, p. 102). Contudo, as informações sobre a atividade musical nessa vila, edificada no entorno dos templos católicos setecentistas, relatam de forma tangencial a existência de uma complexa rede de indivíduos e práticas que permitiram, em inícios do século XIX, o estabelecimento de uma associação religiosa de leigos vinculada a essa prática em Minas Gerais: a Irmandade de Santa Cecília. Vinculada à sua congênere de Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais) até sua regularização como associação religiosa, o primeiro registro oficial referente à fundação da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei remete ao ano de 1829, através de uma petição de

1Universidade Federal de Minas Gerais – pesquisaroodrigo@gmail.com

2Universidade Federal de Minas Gerais – editerocha@ufmg.br

3Universidade Federal de São João del-Rei – jpedroopt@gmail.com



aprovação de seu compromisso (REZENDE, 1989, p. 615). A atuação desta irmandade se envolve em uma certa incógnita em vista da escassez de documentos ao longo do período de existência, que se estende até aproximadamente 1859 (CINTRA, 1982, p. 486). Neste quadro, o acesso às fontes referenciadas sobre o assunto encontra-se disperso em diversos acervos geograficamente distantes do respectivo município, como o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana e o Museu da Inconfidência (Ouro Preto). A reprodução de informações disponíveis sobre essa irmandade pelos pesquisadores foi reiterada nas publicações subsequentes (REZENDE, 1989, p. 486; NEVES, 1987, p. 107, BARROS; ROCHA, 2016, p. 4). Contudo, em vista da acessibilidade aos fac-símiles digitais gradualmente mais disponíveis, a possibilidade de uma investigação musicológica mais aprofundada foi possível, permitindo um retorno a esse passado musical são-joanense.

Considerando uma curta duração de cerca de três primeiras décadas de existência da associação religiosa não aprofundados, esta investigação levanta alguns questionamentos em relação ao contexto de oficialização da Irmandade de Santa Cecília são-joanense (1829). Neste âmbito, pretende-se identificar quais eram os principais envolvidos e analisar as fontes cruzando essas informações. A partir da investigação dos registros sobre a localidade nos documentos disponíveis, este trabalho tem como objetivo analisar os indícios relacionados à criação da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei, em 1829, para compreender o processo de institucionalização dessa agremiação como eixo das relações entre os músicos da região.

### **1. O estabelecimento da Irmandade de Santa Cecília nos inícios do século XIX**

A atividade musical de Vila Rica, assim como muitas das atividades econômicas exercidas em Minas Gerais em fins do século XVIII, sofreu alterações em vista da diminuição dos achados auríferos. As associações religiosas de leigos, dependentes da arrecadação obtida a partir do capital de seus filiados, adotaram uma contração de suas despesas de forma a equilibrar as contas, reduzindo os montantes pagos aos conjuntos musicais (NOVAES, 2019, p. 160). Em contrapartida, mais indivíduos, sobretudo aqueles recém-saídos da condição de escravizados ou ainda descendentes desses – cuja condição socioeconômica era precária – encontravam na música formas de seu sustento, acirrando cada vez mais a concorrência por essa demanda.

As associações religiosas de leigos, que consistiam em agremiações de âmbito devocional aglutinadas conforme os estratos socioeconômicos das vilas mineiras, passaram a também reunir indivíduos de mesma profissão, como no caso da irmandade vilarriquense de São José, composta sobretudo por artífices e artistas locais (MONTEIRO, 2018, p. 35). Neste sentido, a Irmandade de Santa Cecília localizada em Vila Rica, cujos indícios de sua atividade devocional remontam ao século XVIII (LEONI, 2007, p. 114), passou a configurar como uma congregação que reunia músicos profissionais de



forma estratégica, frente aos impasses causados pelos contratos entre as demais associações religiosas e os novos conjuntos musicais que cada vez mais se proliferavam, regulamentando a atividade musical na sede da capitania (ALVES, 2019, p. 126-127; NOVAES, 2019, p. 159). A abrangência territorial centralizadora estabelecida nos compromissos da Irmandade de Santa Cecília – o território de toda a capitania – permitiu a inclusão de indivíduos oriundos das diversas vilas mineiras, resultando na inclusão de mais de trezentos músicos de trinta localidades distintas em 1815 (MONTEIRO, 2018, p. 36). Em vista do aspecto regulamentador e da extensão geográfica na qual a irmandade se propunha a administrar, estabeleceu-se uma organização em *presídias* nas comarcas mineiras, ou seja, filiais em relação à matriz, localizada em Vila Rica (MORAES, 1975, p. 35). Tal organização permitiu, posteriormente, o estabelecimento de irmandades congêneres à instituída na sede da capitania, a exemplo de Sabará (1818), Mariana (1820) e São João del-Rei (1829) (NEVES, 1987, p. 21; MONTEIRO, 2018, p. xvii-xxiii).

## 2. A instituição da irmandade em São João del-Rei

A preocupação dos músicos em relação aos problemas causados pela concorrência profissional e a diminuição dos valores pagos aos conjuntos musicais para a realização das festividades não se encontrava restrita aos vilarriquenses. Em correspondência a João Nunes Maurício Lisboa, José Marcos de Castilho, músico são-joanense filiado em 1815 à Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica (IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA, 1817, f. 3v), relata os problemas enfrentados em sua localidade, requisitando uma cópia dos compromissos da agremiação a fim deregulamentar dessa atividade em São João del-Rei, em vista da “enchorrada de curiosos” que passaram a disputar o mercado musical profissional da vila:

[...] Nesta comarca [e] em todas as Villas, Arrayaes e Capellas se achão huns curiosos, e alguns Muzicos que decorão alguma miSa, e com este nome empenhão-se com os festeiros a fazerem as suas funções por qualquer couza que lhes dem, e ainda tão som[ent]° pela comida, ridicularizando a Arte na ultima consternação; e por esta cauza, não procurarão ProfeSores da d[it]ª Arte; tanto aSim que o P[adr]° Jeronimo Per[eir]ª do Carmo, morador destante desta V[il]ª sete legoas, formou com huns crioulos seus escravos hum coro de muzica; e como hébastantem[ent]° rico empenha-se e alcança quantas funções quer. Até agora não recebi o CompromiSo e nem a Provizão, que havendo alguns Capitollos que faça vedar a enchorrada de curiosos (CASTILHO *apud* ALVES, 2019, p. 130).

O pedido de José Marcos de Castilho foi atendido. Nos registros de despesa de 1817 constam pagamentos por cópias do compromisso firmado dois anos antes, destinados às demais comarcas mineiras:



Recebi do S[enho]r Cap[itão]<sup>m</sup> M[ano]<sup>el</sup> da Asenção Cruz Thezou[rei]r<sup>o</sup> da Confraria de S[anta] Cecilia quatorze mil e seis centos e oitenta reis de trespublicas formas do CompromiSo q[ue]’forão p[ar]<sup>a</sup> as tres Comarcas e humaCert[idão]<sup>m</sup> p[ar]<sup>a</sup> os autos de Justificação que foi p[ar]<sup>a</sup> Corte, da d[it]<sup>a</sup> Confraria e p[ar]<sup>a</sup> clareza passo este por mim sóm[en]<sup>te</sup> assignado V[il]<sup>a</sup> R[ic]<sup>a</sup> 4 de Fev[erei]r<sup>o</sup> de 1817 ã[nos]. [Assinatura:] João Dias d’Almeida (IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA, 1817, f. 2r).

À semelhança da relação entre as irmandades de São José e de Santa Cecília em Vila Rica, os músicos são-joanenses encontravam-se, em vista de seu quadro socioeconômico, em sua maioria inicialmente vinculados à Irmandade da Boa Morte e com a fundação da Irmandade de Santa Cecília em 1829 passaram a filiar-sea ambas as agremiações religiosas (BARROS; ROCHA, 2016, p. 4; REZENDE, 1989, p. 552; SOUZA, 1976, p. 2). Apesar da informação amplamente reproduzida em relação à criação da irmandade congênere de Vila Rica, são desconhecidos os registros que remetem a atividade dessa associação religiosa para além de seu termo de compromisso (GUERRA, 1969, p. 20-23; NEVES, 1987, p. 107-109), de um registro associado a uma porcentagem dos rendimentos paga à irmandade em um contrato de 1837 (CINTRA, 1982, p. 511; COELHO, 2014, p. 135) e da existência da agremiação ainda em 1859 (CINTRA, 1982, p. 486).

### 3. Releitura das fontes documentais

Considerando a análise dos indícios que levaram à criação da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei pretendida nesta investigação, o livro de receitas e despesas de Vila Rica (1817) e o de compromissos são-joanense (1829), foram identificados como sendo as fontes mais significativas, uma vez que correspondem aos únicos documentos conhecidos e/ou referenciados nas pesquisas que abordam este contexto.

Se o pedido para a remessa de cópias do compromisso vilarriquense feito por José Marcos de Castilho visava estabelecer critérios regulatórios para a prestação do serviço musical em São João del-Rei, este possibilitou também um maior contato entre o músico e a mesa administrativa da irmandade na sede da capitania, garantindo um mandato de diretor geral da comarca para o músico. Assim, a partir de 1816, a gestão das *presidias* estabelecidas na Comarca do Rio das Mortes passou a ser administrada por José Marcos de Castilho, sendo repassadas as demandas e os valores recolhidos ao secretário da agremiação em Vila Rica, Manoel Camelo. Desta forma, os conjuntos musicais repassavam a anuidade de seus músicos e as *anatas*<sup>4</sup> dos contratos ao diretor de cada *presidia*, que por sua vez remetia ao diretor geral da comarca para repassá-los e prestar contas à mesa da Irmandade de Santa Cecília:

4 Taxa paga à irmandade de forma proporcional aos valores ganhos em cada contrato (GUERRA, 1969, p. 21).



Annatas da V[il] <sup>a</sup> de São João [de 1821]	
Ditas do DirectorJoze Marcos de Castilho	30\$300
d[it] <sup>o</sup> do V[il] <sup>a</sup> de S[ão] Bento de Tamandua Bento An <sup>t[ôni]o</sup>	8\$640
d[it] <sup>o</sup> dos Prados o P[adr] <sup>o</sup> João Ro[dr]i[gue]z'	1\$800
d[it] <sup>o</sup> do OLiveira Lionel Gomides	1\$800
d[it] <sup>o</sup> da Villa da Campanha Thomas de S[ou]z <sup>a</sup>	12\$000
d[it] <sup>o</sup> da V[il] <sup>a</sup> de S[ão] João / João J[os] <sup>e</sup> das Chagas	2\$400
d[it] <sup>o</sup> da d[it] <sup>a</sup> V[il] <sup>a</sup> Lourenco F[c]r[nande]z Braziel	10\$200
d[it] <sup>o</sup> da Campanha Quintiliano	6\$600
de <sup>a</sup> [sic] de duas licencas q[ue]' deu ao P[adr] <sup>o</sup> Jeronimo esmolla	14\$400
d[it] <sup>o</sup> do Bom SuceSoJoze Soares	6\$900
d[it] <sup>o</sup> da V[il] <sup>a</sup> de Barbacena Manoel dos PaSos	15\$900
d[it] <sup>as</sup> da AyuruocaJoaq[ui] <sup>m</sup> Vieira de S[am]Payo	8\$600
d[it] <sup>as</sup> da V[il] <sup>a</sup> de S[ão] Carlos de Jacuhy Fran[cis] <sup>co</sup> Teix[ei] <sup>r<sup>a</sup></sup> de Carv[alh] <sup>o</sup>	6\$600
d[it] <sup>o</sup> do Arrayal de Prados	6\$600
(IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA, 1817, f. 49v)	

Neste contexto, foram identificadas dezessete *presídias* administradas pelo diretor geral da Comarca do Rio das Mortes, cujos registros puderam ser identificados entre 1817 e 1822: Aiuruoca, Baependi, Barbacena, Bom Sucesso, Campanha, Candeias, Dolores de Campos, Farinha Podre (Triângulo Mineiro), Formiga, Ibituruna, Jacuí, Lavras, Oliveira, Prados, São José del-Rei (Tiradentes), Santana do Morro do Chapéu (Santana dos Montes) e Tamanduá (Itapecerica). A partir deste período, a informação registrada nas receitas da irmandade vilarriquense apresenta um aspecto informacional vago quanto às *presídias* da comarca, apresentando entre 1823 e 1828 somente o valor do montante apresentado por José Marcos de Castilho. Contudo, uma despesa datada de 1823, que descreve parte dos gastos da comemoração da festividade em honra a Santa Cecília em São João del-Rei (IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA, 1817, f. 70r), permite considerar um paulatino interesse dos músicos são-joanenses na consolidação e no controle da atividade musical profissional em sua própria região de forma independente, à semelhança do ocorrido em Mariana em 1820 (MONTEIRO, 2018, p. xvii).

A primeira menção a uma Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei corresponde ao ano de 1829, em uma petição em que os músicos “dezeja[va]m formar Sua Comfraria com seu Compromisso”(VIEGAS, s.d., p. 2). Em vista da frequência das festividades realizadas em nome da mesma santa, e “por haver nesta Villa hum numero consideravel dos referidos Muzicos, q[ue]' talvez esceda, ao q[ue]' hoje se conta na Capital da Provincia” o vigário Luiz José Dias Custódio atendeu ao pedido apresentado pelos músicos, confirmando a necessidade da criação da Irmandade de Santa Cecília na localidade (VIEGAS, s.d., p. 2). Com a aprovação do clero são-joanense, foi redigidano mesmo ano uma petição requisitando o desmembramento da Irmandade de Santa Cecília de que faziam parte, criando uma agremiação religiosa congênere em São João del-Rei com a abrangência territorial correspondente à





Comarca do Rio das Mortes. Acompanhando a petição, foram copiados os capítulos do estatuto que regimentaria a atuação legal da nova irmandade (GUERRA, 1969, p. 20-23).

No primeiro capítulo, consta um pedido para que o imperador aceitasse a criação da associação religiosa sob sua proteção. Na sequência, foi novamente requisitada a desvinculação dos músicos após a aprovação do estatuto são-joanense. Como terceiro capítulo, determinou-se a criação do título de vice-protetor da irmandade, na tentativa de respaldar a atuação das decisões tomadas pela mesma. Neste sentido, infere-se que os músicos, na tentativa de legitimar seu estatuto, buscaram amparo na estrutura administrativa governamental, à semelhança dos dois primeiros capítulos dos compromissos da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica (ALVES, 2019, p. 131). Igualmente, no quarto capítulo, determinou-se que as eleições das mesas administrativas fossem organizadas pelo vigário, seguido do capítulo que determinou o número de cargos da irmandade. Para além do secretário, tesoureiro e do procurador, foi possível identificar a inclusão de mulheres na atividade administrativa ordinária da agremiação religiosa, na qual seriam eleitos oito irmãos e dois zeladores, e seus respectivos correspondentes femininos. Apesar de não serem admitidas musicistas nos conjuntos musicais do período, conjectura-se que estas possuam laços de parentesco com os integrantes dos grupos. Na sequência dos cargos, foi explicitada a função assistencialista da irmandade na prestação de ajuda aos irmãos enfermos e pobres, bem como são definidos os valores das *anatas* pagas pelos “dous Córos de Muzica” da vila, à proporção dos valores estipulados em cada contrato (GUERRA, 1969, p. 21). Nos casos em que ocorressem omissões ou o não cumprimento do pagamento das *anatas*, o estatuto estipulou o pagamento em dobro, sob juízo do vice-protetor. Tais quantias, para além dos custos ordinários e de assistencialismo aos filiados, destinavam-se aos gastos com a festa de Santa Cecília. Para sua festividade, a associação religiosa estipulava a celebração de uma cerimônia na igreja matriz a cada dia vinte e dois de novembro pelo pároco, através de uma solenidade composta por matinas, missa e sermão e, no dia seguinte, previa-se um ofício em prol dos irmãos falecidos. No último capítulo foram dispostas as esmolas pagas aos detentores de cargos administrativos da agremiação, bem como a anuidade de seus filiados. Determinou-se a nomeação de um capelão para a irmandade, a aquisição de três livros para registros – receitas e despesas, entradas de irmãos e inventários – e um cofre. Por fim, assinam os trinta e um músicos envolvidos na elaboração do estatuto.

Após uma análise comparativa entre os responsáveis pelos conjuntos musicais – discriminados nos registros sobre São João del-Rei na receita da irmandade vilarriquense – e as assinaturas apresentadas ao fim dos capítulos da agremiação criada na Comarca do Rio das Mortes, constatou-se que os envolvidos no desmembramento e oficialização da nova irmandade correspondiam, em sua maioria, a indivíduos associados ao conjunto musical liderado pelo músico Lourenço José Fernandes Braziel. Nesse sentido, infere-se que aqueles que se encontravam à frente da oficialização dessa associação religiosa de leigos





são-joanense não obtiveram apoio, ao menos em um primeiro momento, de parte dos conjuntos musicais atuantes na localidade, de líderes de outras *presídias*, nem de José Marcos de Castilho, que viria a falecer em 1830 (CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1818, f. 355v). Em seu testamento, redigido em 1829, o músico são-joanense elenca as associações religiosas a que estava filiado, não fazendo referência à Irmandade de Santa Cecília dentre as agremiações são-joanenses (CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1818, f. 356r-357v). Neste documento, para além das informações biográficas sobre José Marcos de Castilho, destacam-se ainda aspectos sociais, da qual infere-se a proximidade com os músicos João Alves de Castilho e Francisco Xavier das Chagas.

### Reflexões finais

A partir do levantamento documental realizado, foi possível constatar que a Irmandade de Santa Cecília instituída em São João del-Rei foi criada a partir do desmembramento de sua congênere vilarriquense. Neste sentido, mesmo antes da oficialização da agremiação religiosa em terras são-joanenses, as *presídias* da Comarca do Rio das Mortes já se encontravam vinculadas a esta vila, em função do cargo de diretor geral da comarca, José Marcos de Castilho. Contudo, ao comparar as assinaturas dos documentos elaborados para a instituição da irmandade, foi constatada a ausência dos músicos vinculados ao diretor geral da comarca, principal responsável pela comunicação entre a vila e a sede da capitania, permitindo considerar apenas parte dos músicos teria apoiado essa proposta. Neste quadro, infere-se uma rede de relações entre diversas localidades, grupos musicais e indivíduos ainda não devidamente aprofundadas.

Apesar do caráter regulatório apresentado nos capítulos dos compromissos da associação religiosa de Vila Rica, não foram identificados critérios relativos ao controle das práticas musicais profissionais ou mesmo da entrada de novos irmãos, que teria nos permitido outros elementos para analisar o impacto desta formação ao longo das três décadas de existência em São João del-Rei.



## Referências

ALVES, Paulo Henrique Pinto Coelho. *Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica / Ouro Preto no século XIX*. Belo Horizonte, 2019. 282 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/32662>. Acesso em: 14 jul. 2021.

BARROS, Jéssica; ROCHA, Edilson. Geraldo Barbosa de Souza: elaboração do catálogo de suas obras e pequena biografia. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24, 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016. p. 1-8. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4224>. Acesso em: 13 jul. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *O sentido social da música em Minas Colonial*. Belo Horizonte, 1993. 263 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Testamentos e óbitos. Registro paroquial, 1818, São João del-Rei. Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, 18. 469 f.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social de músicos negros em São João del-Rei*. Resende Costa: AMIRCO, 2014.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei: 1717 a 1967*. Juiz de Fora: Esdeva, 1969.

IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA. Receita e despesa. Registro administrativo, 1817, Vila Rica [Ouro Preto]. Irmandade de Santa Cecília de Ouro Preto. 149 f. Disponível em: [https://curtlange.lcc.ufmg.br/pacl09022200\\_pgs/pacl090222001aa.htm](https://curtlange.lcc.ufmg.br/pacl09022200_pgs/pacl090222001aa.htm). Acesso em: 10 jul. 2021.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. Campinas, 2007. 188 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279451>. Acesso em: 14 jul. 2021.

MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1975.

NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. Rio de Janeiro: O Globo, 1984.

NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. Rio de Janeiro, 1987. 236 f. Tese (Professor Titular). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

NOVAES, Felipe. *Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)*. Belo Horizonte, 2019. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música,



Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em:  
<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30424>. Acesso em: 14 jul. 2021.

REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

SOUZA, Pedro de. A música em São João del Rey do século XVIII até nossos dias. In: ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. *Bi-centenário da Orquestra Lira Sanjoanense (1776-1976)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976. Capítulo 5, p. 1-3.

VIEGAS, Aluizio José. Música em São João del-Rei – de 1717 até 1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, São João del-Rei, v. 5, p. 53-65, 1987.

VIEGAS, Aluizio. Transcrição do processo de criação da Irmandade de Santa Cecília em São João del-Rei, no ano de 1829. Documento de pesquisa, sem data, São João del-Rei. Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, sem código. 5 p.

### Apêndice – Transcrição dos registros sobre São João del-Rei nas receitas da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica em 1816

<b>f. 19v</b>	
Anatas da Com[ar] <sup>ca</sup> de S[ão] João d'el Rey pelo Diretor g[e]r <sup>al</sup> Joze Marcos, q[ue]' recebeo o Secr[etári] <sup>o</sup> M[ano] <sup>el</sup> Camello	
Anatas da Villa de S[ão] João	4\$200
Idem pelo q[ue]' recebeo do m[es] <sup>mo</sup> Diretor da Freg[uesi] <sup>a</sup> das Doris e Bom SuceSo da m[es] <sup>ma</sup> Com[ar] <sup>ca</sup>	3\$000
Idem do m[es] <sup>mo</sup> de Lavras do Funil e Buturuna [Ibituruna]	3\$000
Idem do m[es] <sup>mo</sup> da Juruoca	1\$500
Idem do m[es] <sup>mo</sup> Diretor da Con[ceiç] <sup>am</sup> e outros Lugares	5\$400
[Soma:]	59\$472
Entrada e Annuais da m[es] <sup>ma</sup> Com[ar] <sup>ca</sup>	
Manoel d'Asunção Cruz	
<b>f. 20v</b>	
Entrada e Annuais da m[es] <sup>ma</sup> Com[ar] <sup>ca</sup> q[ue]' recebeo o Secr[etári] <sup>o</sup> M[ano] <sup>el</sup> Camello	
Pello que recebeo da entrada do Ir[mão] Rofino Lopes da S[ilv] <sup>a</sup>	\$960
Idem de Anual do Ir[mão] Joaq[ui] <sup>m</sup> da S[ilv] <sup>a</sup> de Vasconcellos	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Francisco de Paulla de Miranda	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Lourenço F[e]r[nande]z Braziel	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Jacinto Fer[rei]r <sup>a</sup> da Costa	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Antonio de Medeiros	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Fran[cis] <sup>co</sup> de Paulla de Assis	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Fran[cis] <sup>co</sup> Soares de Jezus	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Adriano Soares de Jezus	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] AntonioPe[rei]r <sup>a</sup>	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] João Dias Pe[rei]r <sup>a</sup>	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] João Justino	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] M[ano] <sup>el</sup> An <sup>fôni</sup> o Ro[dr]i[gue]z de Vzidas [sic]	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Joze Soares	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Alf[er] <sup>es</sup> Lourenço Bernardes de S[ou]z <sup>a</sup>	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Purdencio [sic] Joze	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Manoel Joze de Souza	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] AntonioJoaq[ui] <sup>m</sup>	\$320
Idem d[it] <sup>o</sup> do Ir[mão] Fran[cis] <sup>co</sup> Antonio	\$320



Idem d[it]º do Ir[mão] DamazoJoze	\$320
Idem d[it]º do Ir[mão] Q[uartel] M[estr]ºJoaq[ui]ºJoze	\$320
Idem d[it]º do Ir[mão] An[tôni]º da Cunha	\$320
Idem d[it]º do Ir[mão] Manoel F[e]r[nande]z' Machado	\$320
Idem d[it]º do Ir[mão] Manoel Joaq[ui]º da S[ilv]ª	\$320
Anata da m[es]ª Com[ar]ª q[u]ºrecebeo o Secr[etári]ºCamello	
De Anatas da V[il]ª de S. João pelo Diretor Jose Marcos	18\$600
Idem do d[it]º Diretor dos Prados P[adr]º João Ro[dr]i[gue]z'	4\$500
Idem do d[it]º Diretor da V[il]ª do Barbacena Manoel dos PaSos Graça	6\$300
Idem do d[it]º Diretor da V[il]ª do Tamanduá e Formiga Bento Ant[ôni]º da Boa Morte	3\$600
Idem do d[it]º Diretor da Freg[uesi]ª das Dores e CandeasAlf[er]º Francisco Fer[rei]ª Chaves	1\$500
Idem do d[it]º Diretor das Candeias João Marçal	\$600
[Soma:]	10\$892
Manoel d'Asunção Cruz	
<b>f. 21v</b>	
Vem Somando	102\$892
Idem de Anatas da V[il]ª de S[ão] Joze pelo DiretorS[argento] Mor Manoel Marques Temudo, receb[id]º por Cam[el]º [sic]	16\$350
Idem do Diretor da AyuruocaJoze da Rocha, pelo d[it]º	11\$700
Idem pelo q[ue]º recebeo de Salvador Mo[rei]ª pelo d[it]º	9\$600
Idem do Diretor da Campanha pelo d[it]º	4\$800
Idem do Diretor de Santa Maria diBaipendi Salvador Mo[rei]ª pelo d[it]º	8\$700
Idem do Diretor de S[an]ª Anna do Morro do ChapeoAnacleto Joze da Costa pelo d[it]º	6\$940
[...]	
Continua com a Com[ar]ª de S[ão] João, q[ue]º recebeo o Secr[etári]ºCam[el]º	
Idem da Entrada do Ir[mao] JozeQuinteliano da S[ilv]ª	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Jeronimo Pe[rei]ª Lages	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Joze Al[ve]z Preto	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Ignacio Joze de Ar[aú]º	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Francisco de Assis Lages	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Pedro de Souza Lima	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Joze Marcos da S[ilv]ª	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Carlos Pedrozo de Moraes e Andr[ad]º	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] J[os]ºCaet[an]º da S[ilv]ª Reis	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] ValarianoCaet[an]ºRo[dr]i[gue]z'	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Thomas de Souza Portugal	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Manoel Victorino Teix[ei]ª	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Zeferino Joze de Lima	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] João Chrisostimo da Fon[se]ª Reis	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Bernardino Rib[ei]ª da S[ilv]ª	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] AntonioInocencio da Cunha	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Joaq[ui]º Al[ve]z' de OLiv[ei]ª Costa	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] GonçalloMo[rei]ª Vasconcellos	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] João Dias	\$960
[Soma:]	233\$222
<b>f. 22v</b>	
Vem Somando	233\$222
Idem da Entrada do Ir[mão] Paulino Ro[dr]i[gue]z' Dias	\$960
Idem d[it]ª do Ir[mão] Jacinto Borges da S[ilv]ª	\$960



Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Miguel Mo[rei] <sup>r</sup> da S[ilv] <sup>a</sup>	\$960
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Justino Florentino Dias	\$960
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Manoel An <sup>t[ôni]o</sup> Soares	\$960
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Marcelino de S[ou]z <sup>a</sup> Ar[auj] <sup>o</sup>	\$960
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Fran[cis] <sup>co</sup> Fer[rei] <sup>r</sup> da S[ilv] <sup>a</sup> Chaves	\$960
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] AntonioJoze da Cunha	\$960
Annuais pelo S[e]cr[etári] <sup>o</sup> Camello	
Idem de Anual do Ir[mão] Joze Marcos de Castilho	\$320
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Antonio da S[ilv] <sup>a</sup> de Miranda	\$320
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Leonel G[onça]l[ve]z' Gomides	\$320
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] JozeJoaq[ui] <sup>m</sup> da Rocha	\$320
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] Domingos An <sup>t[ôni]o</sup> dos S[an] <sup>tos</sup>	\$320
Idem d[it] <sup>a</sup> do Ir[mão] L[icencia] <sup>do</sup> An <sup>t[ôni]o</sup> Joaq[ui] <sup>m</sup> de Moraes	\$320
Idem mais de Anatas da V[il] <sup>a</sup> de S[ão] João q[ue]' se dis constar da Lista N[úmer] <sup>o</sup> 1º	1\$520



## PIANO *PLEYEL* 4<sup>BIS</sup> DE 1881: BREVE HISTÓRICO E RESTAURAÇÃO NO BRASIL

Yuri Vilanova COVALESKY<sup>1</sup>  
Gabriella de Mattos AFFONSO<sup>2</sup>

**Resumo:** O trabalho trata da história e da restauração de um piano vertical francês autêntico do século XIX, da firma *Pleyel*, o qual se encontra no Brasil desde 1882. O processo de restauro foi realizado por um dos autores deste estudo. Retomam-se os referenciais históricos do campo da construção e restauração de pianos, especialmente a manufatura *Pleyel* e os postulados de Montal (2015), Sievers (1868) e Fétis (1867). Descrevem-se as peculiaridades organológicas e os principais procedimentos do restauro, bem como os desafios decorrentes do processo. E ainda, ilustra-se a sonoridade do instrumento após o restauro (QR code). Constatou-se que o uso de materiais e métodos adequados são essenciais para restaurar um instrumento de época e mantê-lo em seu pleno funcionamento, mediante o resgate das características originais de sua estrutura e sonoridade.

**Palavras-chave:** Piano *Pleyel* do século XIX. Organologia. Restauração historicamente informada. Instrumentos de época.

### 1881 *Pleyel* Piano 4<sup>BIS</sup>: Brief History and Restoration in Brazil

92

**Abstract:** This paper discusses the history and restoration of an authentic 19th century French upright piano, by the *Pleyel* firm, which has been in Brazil since 1882. The restoration process was carried out by one of the authors of this work. The historical references in the field of construction and restoration of pianos are taken up, especially the *Pleyel* manufacture and the writings of Montal (2015), Sievers (1868) and Fétis (1867). The organological peculiarities and the main restoration procedures are described, as well as the challenges arising from the process. Further, the sound of the instrument after restoration is also illustrated (QR code). This study shows that the use of adequate materials and methods is essential to restore a period instrument and keep it in full operation, by recovering the original characteristics of its structure and sound.

**Keywords:** 19th century *Pleyel* piano. Organology. Historically informed restoration. Period instruments.

#### Introdução

Em 2019, um dos autores deste trabalho, por meio de um site de vendas, verificou que, na cidade de Santa Maria (RS), havia um piano vertical da marca *Pleyel*. O pesquisador constatou que o piano era do século XIX, e isso lhe despertou o interesse pelo estudo da sua história, além da possibilidade de submetê-lo a um processo de restauração historicamente informado.

A *Pleyel* é uma das mais importantes marcas francesas de pianos. Fundada em 1807 por Ignace *Pleyel* (1757-1831), pianista e compositor, seus instrumentos ganharam várias premiações, como a primeira condecoração na Exposição de Paris de 1827. Em 1815, seu filho Camille *Pleyel* (1788-1855),

1 Universidade Federal de Santa Maria – yuricovalsky@gmail.com

2 Universidade Federal do Pará – gaffonso@ufpa.br





também pianista, assumiu a sociedade e ajudou na internacionalização da marca. Sob sua direção, a firma foi laureada com a Medalha de ouro na Exposição Nacional de Paris de 1834, 1839 e de 1844, e com a Medalha de honra na Exposição Universal de Paris em 1855 (PLEYEL, 1892, p.6).

O compositor Frédéric Chopin (1810-1849) é um dos maiores nomes associados aos pianos *Pleyel*. Prezava pela sua típica sonoridade, extremamente lírica, aveludada, suave e transparente. Foi o representante oficial e grande divulgador da marca; em contrapartida, a *Pleyel* lhe disponibilizava a cada ano novos instrumentos (EIGELDINGER, 2010).

Em 1855, Camille Pleyel faleceu e seu genro Auguste Wolff (1821-1887), eminente pianista laureado pelo Conservatório Nacional de Música de Paris, assumiu a administração da fábrica. A *Pleyel* permaneceu em processo de crescimento durante todo o século XIX (PLEYEL, 1892). Com a morte de Wolff, em 1887, passou a ser dirigida por seu genro Gustave Lyon (1857-1936), engenheiro civil de minas, especialista em acústica. Em 1961, a fábrica fundiu-se com a *Gaveau-Érard* e, em 1971, foi vendida para a *Schimmel*. Já em 1994, assumiu o controle a empresa francesa de pianos *Rameau* (CRANMER, 2001). No ano de 2014, a fábrica fechou de fato e, em 2016, ressurgiu com a sociedade *Algram*, distribuidora francesa de instrumentos (PLEYEL MANUFACTURE, [2009]).

Em relação ao Brasil, é possível verificar pianos *Pleyel* em anúncios de jornal desde o ano de 1838 (HEMEROTECA DIGITAL, s/d). Nas décadas seguintes, sua presença tornou-se mais intensa. Na segunda metade do século XIX, a maioria dos anúncios (Fig.1) de estabelecimentos musicais em diferentes estados oferecia instrumentos *Pleyel*, entre outros, o que evidencia a importância destes para a cultura brasileira daquela época.

93



Fig. 1. Anúncios de pianos de fabricantes franceses no Brasil. À esquerda: *Jornal do Commercio* (RJ) (PIANOS DE PLEYEL, 1879, p.4); ao centro: *Almanak* (RJ) (GRANDE E NOVO, 1863, p.64); à direita: *O Monitor* (BA) (JÁ NÃO HÁ, 1878, p.3).

### 1. Piano *Pleyel* nº 76.342

Na parte superior direita do cepo deste *Pleyel*, lê-se o número de série 76.342, principal identificador de um instrumento e, consequentemente, da sua história. No caso da *Pleyel*, há uma enorme vantagem, pois os arquivos da fábrica (registros de fabricação), de 1829 até 1974, encontram-se





disponíveis para consulta gratuita no site do Museu da Música de Paris, *Cité de la Musique* (PLEYEL, [1882]). Além disso, muitos deles oferecem informações detalhadas sobre cada instrumento fabricado. O nº 76.342 é um *Oblique Grand Patron 4<sup>bis</sup>* com acabamento em mogno. Sua construção foi iniciada no dia 8 de março de 1881 e finalizada em maio do mesmo ano. O ano de fabricação revela que o instrumento é da época da administração de A. Wolff (PLEYEL, [1882]). O *4<sup>bis</sup>* era o maior modelo de piano vertical, com 134 cm de altura, fabricado pela *Pleyel*. Esse modelo já apresenta as cordas cruzadas, peculiares dos pianos modernos, para obter maior intensidade sonora (os modelos verticais até então possuíam cordas paralelas) (BEAUPAIN, 2000). No entanto, há particularidades em sua configuração de estrutura: não possui chassis de ferro fundido maciço, tal como os pianos modernos; sua estrutura é de madeira, reforçada por barras de ferro forjado aparafusadas em cada extremidade (WOLFF *apud* LYON, 1885, p.10); o encordoamento é menos espesso que o de um piano moderno de estatura similar (FÉTIS, 1867, p.27). Essa configuração é responsável por manter a típica sonoridade transparente e o timbre mais suave e amadeirado do *Pleyel*. Tal característica sonora é ratificada no relato de Bainnelier, da *Revue et Gazette Musicale*, de 30 de janeiro de 1870, por ocasião de um recital promovido pela *Pleyel* para demonstrar seus novos pianos com sistema de cordas cruzadas:

Em suma, constata-se, ao ouvir e examinar os novos instrumentos, que os graves e médios ganharam em intensidade sem perder a clareza; o som de Pleyel permanece o que era, cheio de distinção, redondeza, suavidade, mudando maravilhosamente sob a mão; só se torna mais acentuado e mais incisivo (BAINNELIER, 1870, p.36, tradução nossa).

Assim, mesmo com a adoção da ideia norte-americana do cruzamento de cordas, os demais elementos estruturais ainda fazem dele um instrumento membro da escola europeia de fabricação e sonoridade. Suas características organológicas ímpares propiciam uma gama de opções interpretativas acerca da produção sonora, diferentes daquelas que um piano moderno pode oferecer.

Ainda segundo o registro da *Pleyel*, o nº 76.342 foi enviado em 25 de julho de 1882 para “Narciso Nap. & Miguéz”, no Rio de Janeiro (PLEYEL, [1882]). Precisamente, à Casa *Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz*, uma das mais importantes empresas de música da capital do Império. Narciso José Pinto Braga (datas desconhecidas) foi um importante personagem da impressão musical no Rio de Janeiro do século XIX. Associou-se a Arthur Napoleão (1843-1925) e a Leopoldo Miguéz (1850-1902), ambos eminentes músicos. Até o momento, não foram localizados os arquivos da Casa *Narciso*, cujas informações sobre o instrumento seriam essenciais para descobrir o seu primeiro proprietário. Contudo, há um selo, cuja grafia da época foi preservada, colado sobre a mecânica do piano, no qual se lê: “J. A. D’OLIVEIRA GUIMARÃES // Depósito de Pianos de Pleyel, Herz e outros auctores // 249 - Rua do Riachuelo - 249 // Rio de Janeiro” (Fig. 2). Essa inscrição é uma importante pista para ajudar a traçar a trajetória desse instrumento em solo brasileiro.



**Fig. 2.** Selo no piano Pleyel nº 76.342 contendo o nome “J.A.D’Oliveira Guimarães” e o endereço “Rua do Riachuelo 249, Rio de Janeiro.” Imagem do arquivo pessoal de Yuri Covalesky.

Apesar de se saber que a empresa *Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz* foi a importadora, abriu-se um lapso temporal desconhecido entre a venda pela *Casa Narciso* para o cliente comprador até a revenda para “J. A. D’Oliveira Guimarães”, empresa que, segundo a Hemeroteca Digital Brasileira, pertencia a João Antunes de Oliveira Guimarães, proprietário de um depósito de pianos e afinador. Sua empresa esteve ativa até as primeiras décadas do século XX, pois não há vestígios de sua existência posteriormente. A empresa, fundada em 1876 na Rua do Riachuelo, nº 209, em 1892, passou a estabelecer-se no nº 249 da mesma rua (HEMEROTECA digital, s/d). Por fim, no ano de 1909, mudou para o nº 425 (antigo nº 249) da Rua do Riachuelo, conforme anúncio extraído do jornal *O Puritano*, edição de 13 de maio de 1909 (Fig. 3), sendo este, provavelmente, o último endereço conhecido da empresa comercial, visto que não se encontram anúncios publicitários desta após 1918 (AO PIANO, 1909, p.7). Daí crer-se que o piano esteve na citada loja entre 1892 e 1909, sendo após revendido para comprador também desconhecido, abrindo-se nova lacuna a ser preenchida.

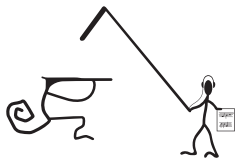


Fig. 3. Anúncio do jornal *O Puritano* contendo o endereço Rua do Riachuelo nº 425 (antigo 249) da firma Guimarães, no ano de 1909 (AO PIANO, 1909, p.7).

96

A proprietária mais antiga que se conhece é Rosana Cunha, advogada natural de Santa Maria (RS), que ganhou o piano como presente em 1975. Cunha (comunicação verbal) afirmou que o instrumento fora comprado de um revendedor de pianos, que o havia obtido de uma família oriunda de Porto Alegre, proprietária do instrumento havia muitos anos.<sup>3</sup>

Em 2019, um dos autores deste trabalho adquiriu esse instrumento com o intuito de, pessoalmente, restaurá-lo conforme preceitos historicamente adequados, e preservá-lo. O piano encontra-se em Júlio de Castilhos (RS) ainda sob seus cuidados e à disposição para fins de experimentação e pesquisa.

## 2. Da restauração do Piano Pleyel nº 76.342

Para o restauro de um piano são empregados inúmeros procedimentos, tanto estéticos quanto funcionais. Por ser um instrumento histórico, foram utilizadas muitas fontes de época e algumas modernas a título de comparação ou complementação para o embasamento no processo de restauração. Em virtude da limitação, o presente trabalho reserva observância apenas a alguns procedimentos específicos, escolhidos por serem distintos daqueles utilizados nos instrumentos modernos, a saber: a recuperação do acabamento original, a regulação do mecanismo e a afinação, sendo os dois últimos cruciais para o seu funcionamento respeitando suas características autênticas.

3 Notícia fornecida por Rosana Cunha em Santa Maria (RS), abril de 2019.



Ao ser encontrado, o instrumento possuía um acabamento em preto. Porém, de acordo com o registro de fábrica, o acabamento original seria em mogno, indicando que, em dado momento, ele fora alterado. A *Pleyel* usava principalmente madeiras nobres para o acabamento dos instrumentos, sendo o mogno uma delas. Por isso, o primeiro procedimento da restauração foi extrair o acabamento em preto e recuperar o original (Fig. 4).

Para o restauro, optou-se por dois métodos distintos, conforme descritos a seguir:

O primeiro, usado somente nas partes planas, foi a lixação em duas etapas, utilizando-se lixas nº 80 e nº 120. O primeiro lixamento (nº80) foi eficaz para extrair o acabamento não original (preto), sem agredir ou prejudicar o laminado. O segundo (nº120) foi feito para deixar as superfícies mais regulares e, ao mesmo tempo, porosas o suficiente para receber o novo verniz.

O procedimento subsequente de extração foi usado para as partes entalhadas, pois, por serem superfícies irregulares, a abrasão de uma lixação poderia danificar ou adulterar os formatos dos entalhes e não seria adequada para a extração em espaços pequenos e intrincados presentes nos mesmos. Por isso, foi utilizado um removedor de tintas e vernizes químico, que penetra facilmente por todas as superfícies dos entalhes sem lhes causar dano e removendo a cobertura não original. Importante comentar que, antes de se extrair o acabamento, o instrumento foi desmontado e suas peças e parafusos devidamente catalogados e organizados.

De acordo com o catálogo *Pleyel* (1892), o verniz utilizado foi a goma-laca, uma resina extraída dos casulos de um inseto do sudoeste asiático. Está presente em manuais tradicionais de técnicas de lustração europeias desde o século XVII. Hoje em dia, os pianos recebem acabamento com tintas e vernizes de origem sintética, aplicados com pistola, dando-lhes acabamento similar ao de um automóvel. O lustro com goma-laca, por sua vez, é uma tradição ancestral da marcenaria europeia. Embora de difícil aplicação e demandando maior tempo pelo fato de ser aplicado à mão, o resultado é único, ideal para valorizar o desenho natural dos veios da madeira. Interessante notar que, ao final do século XIX, a *Pleyel*, apesar de construir mais de 2.000 instrumentos por ano, usava procedimentos tão laboriosos para dar acabamento a seus instrumentos, o que demonstra a alta qualidade e o esmero na fabricação.



**Fig. 4.** À esquerda: *Pleyel* nº 76.342 com acabamento preto antes da restauração. À direita: *Pleyel* nº 76.342 com o acabamento original restaurado. Imagens do arquivo pessoal de Yuri Covalesky.

Um dos maiores desafios da restauração foi a regulagem do mecanismo do piano. Esse procedimento é crucial para o funcionamento e para a autenticidade do toque, o que influencia diretamente no som. É graças a um mecanismo bem regulado que o músico consegue transmitir a energia para os martelos e cordas de forma precisa. No caso deste *Pleyel*, além de o mecanismo funcionar de maneira distinta das mecânicas de pianos verticais modernos, também é projetado para parâmetros de regulagem de época. Para guiar as decisões dessa regulação, foram usadas exclusivamente fontes de época, em especial, as obras de C. Montal (2015) e G. F. Sievers (1868), ambos fabricantes de piano.<sup>4</sup>

O primeiro fator a ser levado em consideração em uma mecânica são os martelos, que, neste caso, eram originais e não necessitaram de qualquer intervenção. Os martelos usados na época são diferentes dos modernos. Têm menor dimensão e são recobertos por sucessivas camadas de feltros orgânicos de um tipo menos denso que os utilizados hoje. Essa combinação promove uma sonoridade mais aveludada, de forma que as dinâmicas musicais *p* e *pp* são facilitadas, atributo dos *Pleyel*. Ao mesmo tempo, sua estrutura também é mais adequada para atacar o encordoamento mais fino usado na época. Se fossem colocados martelos modernos em um instrumento histórico, obter-se-ia uma sonoridade agressiva, cheia de harmônicos indesejáveis, e um toque mais pesado. Tudo isso, causado pelo peso e pela dureza do feltro dos martelos modernos. Outrossim, a distância que os martelos de época devem percorrer é diferente da moderna. Como os martelos modernos são mais densos e pesados (adequados para o encordoamento moderno de mesma natureza), a distância que eles devem percorrer até atingir a superfície das cordas é de 44,5mm (REBLITZ, 1993, p.168). Por sua vez, os martelos históricos, devido às suas coberturas mais macias, precisam percorrer uma distância maior para que eventualmente tenham energia suficiente para executar os *fortes*, porém, sem exceder um trajeto de no máximo 48mm ou 50mm (SIEVERS, 1868, p.126). Após uma pequena intervenção, essa distância foi ajustada para 47mm, portanto, maior que a moderna e dentro da limitação estabelecida por Sievers.

<sup>4</sup> A primeira edição da obra em questão de Montal é de 1865.





Outra peculiaridade importante da mecânica desse instrumento é o fato de os abafadores operarem por cima dos martelos. Muitos técnicos modernos consideram esse tipo de mecânica como ineficiente ou inferior às modernas, pelo fato de os abafadores não possuírem uma ação imediata sobre as cordas. Porém, nos pianos do século XIX, por estes possuírem um encordoamento mais fino e, portanto, poderem alcançar sons mais puros, esse sistema era usado de propósito, justamente para gerar uma leve ressonância, agradável ao ouvido, depois de as notas serem tocadas, ou seja, quando o abafador entra em contato com as respectivas cordas, ele não deve promover uma interrupção imediata no som. Já nos pianos modernos, como as cordas são muito mais espessas e mais inarmônicas, a ação dos abafadores precisa ser imediata e plenamente eficaz, para evitar ruídos indesejáveis.

Dentro da regulagem, um último fator a ser comentado é o da profundidade de tecla. Em pianos modernos, ela gravita em torno de 10mm (REBLITZ, 1993). No *Pleyel*, de acordo com Sievers (1868), ela é de 8mm, o que proporciona uma diferença crucial para o executante, pois, com a profundidade mais rasa, torna-se mais fácil a execução de passagens de velocidade. Todos esses aspectos da regulagem demandam do pianista uma técnica mais voltada para a energia dos dedos, exigindo-lhe a adaptação ao toque do piano histórico.

No que concerne à frequência de afinação, segundo Montal (2015), em 17 de julho de 1858, o Ministro de Estado da França instituiu uma comissão formada por eminentes músicos e compositores, entre estes Berlioz e Rossini, para estabelecer um parâmetro fixo de afinação para a França. Eles coletaram diapasões do mundo inteiro para definir uma média adequada (MONTAL, 2015). Vale lembrar que, ainda nessa época, a maioria dos países não tinha um padrão de diapasão, por isso, em uma mesma cidade, poderia haver vários, de diferentes frequências. Aliás, existem registros de que a *Broadwood*, importante fabricante de pianos inglesa, tinha em seus salões pianos afinados em três diapasões diferentes, cada um com uma finalidade (HAYNES, 2002, p.356). No ano seguinte (1859), em conformidade com a decisão da comissão, o ministro decretou que todos os instrumentos deveriam ser afinados e produzidos de forma que a nota Lá do diapasão tivesse “870 vibrações” (MONTAL, 2015, p.55). Em termos modernos, trata-se de um diapasão em A435hz (diferente do moderno A440hz). O padrão foi chamado à época de “diapasão normal”. A norma obteve a adesão imediata de todos os fabricantes e instituições na França, inclusive no estrangeiro (HAYNES, 2002).

Ora, construído o referido piano na França de 1881, é seguro afirmar que ele tem sua estrutura projetada para suportar suas cordas, desde que estas sejam devidamente adequadas e produzidas com a correta densidade e espessura do aço, afinadas em 435hz, o “diapasão normal” francês. Porém, suas cordas originais, por serem muito antigas, perderam a elasticidade que possuíam quando novas. Na prática, isso implica a sua ruptura quando afinadas na frequência adequada. Por isso, objetivando preservar o encordoamento de época, a afinação precisou permanecer em 425hz (40% abaixo do objetivo)



(GHIDINI, comunicação verbal).<sup>5</sup> Caso a restauração fosse realizada para tornar o instrumento apto para gravações e performances e, portanto, houvesse a necessidade de afiná-lo na frequência correta, seria indispensável a troca parcial ou até completa do encordoamento por um conjunto novo, mas de densidade e diâmetros idênticos ao original. Importante frisar que não podem ser usadas cordas modernas em instrumentos históricos, pois, como elas são mais resistentes e mais densas que as cordas de época, elas podem causar um colapso estrutural num instrumento que não tenha sido projetado para suportar tamanha tensão.

A sonoridade do piano após a restauração pode ser apreciada na gravação a seguir (*QR Code 1*).



**QR code 1.** Execução de excertos das obras *Estampes (Pagodes)* de C. Debussy e *Valsa Op. 70 n. 1* de F. Chopin pelo pianista Yuri Covalsky ao *Pleyel* nº 76.342. O link desta gravação também se encontra nas referências deste trabalho (COVALESKY, 2021).

### Considerações finais

Quando se pensa em termos de arte, não se faz juízo de valor entre o estilo artístico de um determinado período em detrimento de outro. Porém, os instrumentos do passado muitas vezes são julgados como tentativas arcaicas de se chegar ao padrão adotado hoje. Contudo, o instrumento objeto desse estudo, além de apresentar uma história muito rica, possui inúmeras diferenças organológicas que o tornam capaz de oferecer uma paleta de possibilidades sonoras completamente diferente em relação à de um piano moderno.

Quanto aos procedimentos de restauração do piano aqui descritos, foi imprescindível a escolha de materiais e métodos corretos para o restauro, pois muitas vezes eles são diferentes daqueles usados em pianos atuais, o que influencia diretamente no toque, na sonoridade, e principalmente na autenticidade do instrumento. São justamente as diferenças organológicas e os ditos “arcaísmos” dos instrumentos de época que podem revelar nuances da música do passado impossíveis de serem realizadas em um piano moderno.

Por fim, percebe-se que, com o devido cuidado, tais instrumentos podem ser restaurados e voltar ao patamar de instrumentos musicais de alta qualidade, como o eram quando novos. Com isso, o patrimônio histórico ganha um novo significado, pois a peça não só é preservada trazendo à tona todos os

---

<sup>5</sup> Notícia fornecida por Cesar Ghidini, fabricante de cravos e fortepianos no Brasil, em julho de 2020.





seus aspectos originais e autênticos, mas, especialmente, sua função primordial de instrumento musical é recuperada. Deste modo, propicia um reencontro cultural, cujas peculiaridades oferecem justamente a completude necessária para apreciar-se outra época, através da fidelidade sonora. Fecha-se, assim, uma autêntica conexão com o passado, proporcionando ao ouvinte consciente a redescoberta de um universo sonoro há muito tempo perdido.

## Referências

AO PIANO de ouro. In: REIS, Alvaro (red.). *O Puritano*, Rio de Janeiro, a. 10, N. 491(1), p.7, 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128414/2647?pesq=%22Rua%20do%20Riachuelo,%20nº%20425%22>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BAINNELIER, C. Nouveaux pianos à queue, à cordes croisée [...]. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, v. 37, p.36, 30 jan. 1870. Disponível em: [http://www.lievementbeek.eu/Pleyel\\_Expositions\\_1855-1887.htm](http://www.lievementbeek.eu/Pleyel_Expositions_1855-1887.htm). Acesso em: 28 jan. 2021.

BEAUPAIN, R. *Chronologie des pianos de la Maison Pleyel*. Ed. aumentada. Paris: L'Harmattan, 2000.

COVALESKY executa excertos de Debussy e Chopin ao Pleyel nº 76.342. C. Debussy, F. Chopin (Compositores). Y. Covalessky (Intérprete, piano). 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hfNOCMmkCpI>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CRANMER, M. Pleyel (ii). *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com.ez3.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021941#omo-9781561592630-e-0000021941>. Acesso em: 28 jan. 2021.

EIGELDINGER, J.J. *Chopin et Pleyel*. Paris: Fayard, 2010.

FÉTIS, F.J. *Exposition universelle de 1867 à Paris: Rapports du jury international* [...]. Paris: Imprimerie et librairie de Paul Dupont, 1867.

GRANDE E NOVO depósito de pianos. In: HARING, C. G.(ed.). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Parte IV: Revista das Notabilidades profissionais [...]. Rio de Janeiro: Typografia Universal de Laemmert, 1863, p.64. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/313394x/21094>. Acesso em: 28 jan. 2021.

HAYNES, B. *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*. Lanham: Scarecrow Press, 2002.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA/Biblioteca Nacional Digital. Website. s/d. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

JÁ NÃO HÁ mais contestação: os primeiros pianos do mundo são os de Pleyel. *O Monitor*, Salvador, anno II, ed. 00182, p.3, 1878. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/704008/1849>. Acesso em: 28 jan. 2021.



LYON, G. *Usine Pleyel Wolff et Cie: visite faite à l'usine [...]*. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1885.

MONTAL, C. *The Art of Tuning: A Self-Guided Manual for Piano Tuning, Design, Action Regulation and Repair from mid-19<sup>th</sup>-Century France* [1865]. Trad. Fred Sturm. Kansas City: Piano Technicians Guild Foundation, 2015.

PIANOS DE PLEYEL, Boisselot, H. Herz. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 58, n. 12, p.4, 1879. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_06/20078](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/20078). Acesso em: 28 jan. 2021.

PLEYEL (Manufatura de pianos). *Archives Pleyel*. Registre de fabrication-années 1879 à 1883. Pianos n° 70451 à 83000. [Paris]: copista não identificado, [1882]. Musée de la Musique, Fundo Pleyel. Inventário: E.2009.5.13[fac-símile]. Disponível em: [https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/exploitation/Infodoc/digitalcollections/viewerpopup.aspx?seid=E\\_2009\\_5\\_13\\_P0001](https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/exploitation/Infodoc/digitalcollections/viewerpopup.aspx?seid=E_2009_5_13_P0001). Acesso em: 20 maio 2021.

PLEYEL (Manufatura de pianos). *Pleyel, Wolff & Cie: [facteurs de piano:1807-1891]*. Paris: Succursales, 1892. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855052p.r=pleyel%20catalogue?rk=85837;2>. Acesso em: 20 maio 2021.

PLEYEL: Manufacture de pianos fondée à Paris en 1807 [2009]. Disponível em: <http://www.pianosesther.be/Pleyel.htm>. Acesso em: 28 jan. 2021.

REBLITZ, A.A. *Piano Servicing, Tuning, and Rebuilding: for the professional, the student [...]*. 2. ed. Lanham: Vestal Press, 1993.

SIEVERS, G.F. *Il Pianoforte: guida pratica per costruttori [...]*. Napoli: Stabilimento tipografico Ghio, 1868. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=miua.1466882.0001.001&view=1up&seq=25>. Acesso em: 28 jan. 2021.



## OS ENIGMÁTICOS CILINDROS DE CERA DA DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP)

Juliana PÉREZ GONZÁLEZ <sup>1</sup>

**Resumo:** Esta apresentação revela a existência de uma coleção de 89 cilindros de cera, pertencente à reserva técnica da Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Trata-se de 89 cilindros sem catalogação e em mau estado de conservação. Dada a impossibilidade de sua reprodução sonora, o conteúdo musical dos fonogramas é inferido a partir da revisão física da coleção e do desenvolvimento da pesquisa histórica aqui apresentada. Presume-se que a coleção esteja conformada por cópias de cilindros com música indígena do Amazonas, gravados por três expedicionários alemães no começo do século XX. Ao que tudo indica, os registros eram resguardados pelo *Phonogramm-archiv des Museums für Völkerkunde* e cópias deles foram trazidas ao Brasil sob a gestão de Mário de Andrade, da Secretaria de Cultura.

**Palavras-chave:** Cilindros de cera. Música indígena. Discoteca Oneyda Alvarenga. História.

### The Enigmatic Wax Cylinders at the Oneyda Alvarenga Record Collection – Centro Cultural São Paulo (CCSP)

**Abstract:** This paper reveals the existence of a collection of 89 wax cylinders belonging to the technical reserve of the Oneyda Alvarenga Record Collection, at Centro Cultural São Paulo (CCSP). These are 89 cylinders in various states of conservation, without cataloguing. Given the impossibility of its sound reproduction, the musical content of the phonograms is inferred from the historical research presented here. It is assumed that the collection is made up of copies of cylinders with indigenous music from the Amazon, recorded by three German expeditionaries, at the beginning of the 20th century. Apparently, the records were protected by the *Phonogramm-archiv des Museums für Völkerkunde* and copies of them were brought to Brazil under the management of Mário de Andrade, at the Secretariat of Culture.

**Keywords:** Wax Cylinders. Indigenous music. Oneyda Alvarenga Record Collection. History.

### Introdução

No ano de 2016, conversando informalmente durante um evento sobre discotecas, soube da existência de cilindros de cera na reserva histórica da Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Os chamados cilindros de cera são o mais antigo meio de armazenamento de áudio, inventado no fim de século XIX e comercializado pelo mundo até inícios da década de 1930. Curiosamente, rastros materiais desse fenômeno são verdadeiras raridades no Brasil, ainda que documentos históricos revelem intensas dinâmicas de circulação, compra e venda de cilindros desde o século XIX no país (CASCAES, 2016; FRANCESCHI, 2002; PÉREZ GONZÁLEZ, 2018).

<sup>1</sup> Pesquisadora independente – julianabe@alumni.usp.br



Até um tempo atrás, a única coleção de cilindros conhecida em solo brasileiro estava no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Infelizmente, tais cilindros com cantos indígenas, gravados por Edgard Roquette-Pinto durante sua expedição a Rondônia em 1912, perderam-se no fatal incêndio de 2018.<sup>2</sup> No que se refere a cilindros comerciais, o panorama é ainda mais árido. Sabe-se que na coleção particular do pesquisador Humberto Franceschi (1930-2014), haviam alguns gravados por Frederico Figner, mas seu paradeiro atual é desconhecido (FRANCESCHI, 1984, p. 25, 34-35). Nos Estados Unidos, no *Cylinder Audio Archive* da Universidade de Califórnia, em Santa Barbara (UCSB), existe um exemplar gravado e vendido pela Casa Edison do Rio de Janeiro, entre 1900 e 1910 (BANDA DA CASA, c. 1900-1909). Considerando que essas são as únicas informações sobre cilindros brasileiros em coleções públicas e privadas, a coleção da Discoteca Oneyda Alvarenga ganha enorme relevância.

No momento em que visitei a coleção, o material não estava inventariado, bem como não existia um catálogo que indicara sua antiguidade, procedência ou conteúdo sonoro. Na memória dos funcionários também não havia informação que ajudasse a inferir a natureza daqueles cilindros. Vale sublinhar que usar um fonógrafo para reproduzir os suportes e ouvir seu conteúdo era um procedimento inviável. Em primeiro lugar, os cilindros são objetos frágeis que sofrem desgaste quando a agulha do fonógrafo percorre os sulcos e, por tanto, o momento de fazê-lo deve ser bem avaliado. Em segundo lugar, foi evidente à primeira vista que todos os cilindros, inclusive os mais bem conservados, estavam seriamente afetados por mofo e pó, dificultando ainda mais o trabalho de um reprodutor convencional.

A coleção está conformada por 47 cilindros inteiros, dois cilindros quebrados em duas partes e 40 cilindros partidos em incontáveis pedaços. Cada cilindro está guardado em uma caixinha cilíndrica de papelão da época. A maioria delas exibe o selo *Edison Goldguss Walze*, outras trazem a logomarca da *Columbia Phonograph Company* uma grande quantidade não têm rótulo comercial. Na maioria das caixinhas é possível ver um carimbo em tinta azul com a legenda “*H. Quadfasel / Berlin Neukölln / Anzeigruberstr, 3*”. Adicionalmente, na reserva histórica do CCSP há um fonógrafo da marca Edison, modelo Standard para cilindros de 2 a 4 minutos, que carece de algumas peças. Os cilindros permanecem dentro de suas caixas, organizados em posição vertical em uma prateleira móvel metálica. Os pedaços de cilindro, por sua vez, estão guardados em diversas caixinhas, ocupando duas gavetas de um arquivador metálico.<sup>3</sup>

Nossa pesquisa partiu da inspeção física do material, com a intenção de desvendar a origem da coleção e, se possível, seu conteúdo sonoro. Para tal, tínhamos basicamente os cilindros de cera e seus recipientes. No início sabíamos que, embora as marcas em alemão indicassem uma possível ligação com

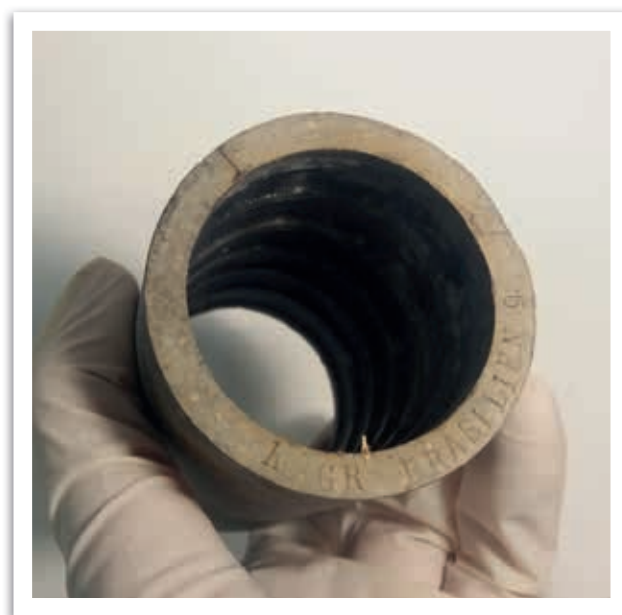
2 Em 2008 o Museu Nacional publicou um CD com a digitalização de nove dos dezessete cilindros que conformavam a coleção. A tecnologia disponível na época não foi suficiente para recuperar os cilindros mais danificados (Cf. *Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto*, 2008).

3 A contagem foi realizada sob supervisão de Wilma Martins de Oliveira, então coordenadora do Acervo Histórico do CCSP.

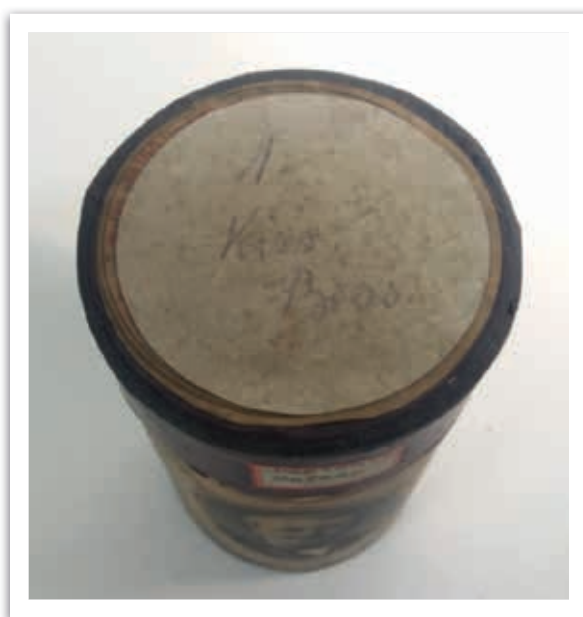


o país germânico, as caixinhas não necessariamente mantinham relação direta com os cilindros que guardavam. Antigamente, as embalagens eram utilizadas só para propagandear a empresa gravadora, e não traziam informações acerca do registro sonoro. Logo, era possível reutilizá-las inúmeras vezes para guardar fonogramas de procedências diversas.

Ainda assim, após uma revisão cuidadosa dos cilindros notamos que nas laterais de vários deles estavam lavradas em alto-relevo as iniciais “*K.Gr Brasilien*”, acompanhadas de um número (Fig. 1). Ademais, em algumas tampas de caixinhas, estavam escritas a lápis as mesmas iniciais “*K.Gr Brasilien*”, as abreviaturas “*Kiss. Bras.*” e as palavras “*Snethlage Brasilien*” antecedidas todas por um dígito (Fig. 2 e 3). Tais anotações a lápis e com caligrafia similar demonstravam que a coleção foi concebida como um conjunto e que se referiam ao conteúdo sonoro de cada fonograma. No entanto, qual era o significado dessas abreviaturas? Um dia, pensando nas iniciais “*K.Gr*”, veio o nome do expedicionário alemão que esteve entre indígenas do Amazonas: “*Theodor Koch-Grünberg!*”. A partir desse pressentimento realizou-se a pesquisa histórica cujos resultados serão narrados na seguinte secção.



**Fig. 1.** Inscrição manuscrita a lápis: “*K. GR. Brasilien 9*”. Caixa de cilindro. Coleção Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP. Fotografia: Juliana Pérez González



**Fig. 2.** Inscrição manuscrita a lápis: “1 Kiss. Bras.” Caixa de cilindro. Coleção Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP. Fotografia: Juliana Pérez González.



**Fig. 3.** Inscrição manuscrita a lápis: “14 Snethlage Brasilien”. Caixa de cilindro. Coleção Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP. Fotografia: Juliana Pérez González



## 1. Atravessando o Atlântico

Os antecedentes da coleção remontam-se à década de 1920, quando Mário de Andrade leu os trabalhos de Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco* (1917) e *Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens* (1921). Por meio dessas publicações, Andrade soube das gravações em cilindro realizadas pelo antropólogo no Amazonas no início dos anos 1910.<sup>4</sup> Mas foi apenas na década de 1930 que viu a oportunidade de escutar tais registros. Quando diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, o musicólogo solicitou cópias dos cilindros ao Arquivo Fonográfico de Berlim (*Berlin Phonogramm-archiv*), aproveitando a mudança institucional vivida pelo arquivo alemão.

Isso porque, em 1934, o Arquivo Fonográfico de Berlim foi anexado ao Museu de Etnologia (*Museum Für Völkerkunde*) e seu novo diretor, Marius Schneider, intencionava aumentar o número de coleções da instituição somando registros sonoros de todo o mundo. Schneider escreveu ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, “propondo parcerias para a gravação de música indígena” e dali a carta foi encaminhada para Mário de Andrade, então diretor do novo Departamento de Cultura (BINAZZI, 2019, p. 85). Ao que parece, Andrade aproveitou a proposta de Schneider e pediu o envio de cópias de todos os fonogramas brasileiros resguardados pela instituição alemã. O escritor modernista sabia que o Arquivo Fonográfico de Berlim guardava não somente os fonogramas gravados por Koch-Grünberg, mas “várias outras coleções menos importantes de Ameríndios e outras partes do Brasil” (ANDRADE, 1972, p. 168; BINAZZI, 2019, p. 85).

No início de 1938, o diretor do Departamento de Cultura soube que o casal de amigos Francisco Mignone e Liddy Chiafarelli viajaria para Alemanha e não duvidou em pedir que fossem ao Arquivo Fonográfico de Berlim e trouxessem uma “encomendadinha” (MIGNONE, 1938b; 1938c). Era uma viagem de apenas uns meses durante os quais o compositor gravaria uma de suas obras com a *Kurzwellensender Orchester* e visitaria a Itália. Estando em Berlim, Mignone escreveu para o amigo contando terá “possibilidade de adquirir nas melhores e mais vantajosas condições todas as gravações de música de câmara e sinfônicas moderníssimas dos autores alemães”, sem fazer nenhuma menção aos cilindros de cera (MIGNONE, 1938a). No começo de junho de 1938 o casal e os fonogramas já estavam de volta no Brasil (MIGNONE, 1938d).

Uma das últimas ações de Mário, após renunciar à chefia do Departamento de Cultura em maio de 1938, foi cuidar da chegada do material proveniente de Berlim. O musicólogo escreveu ao prefeito de São Paulo, Prestes Maia, requisitando um pedido ao Ministério da Fazenda para a isenção de impostos alfandegários de “dois ou mais caixões” proveniente da Alemanha. A encomenda estava na “bagagem da

---

4 Nestes livros o musicólogo alemão e diretor do *Berlin Phonogramm-Archiv*, Erich M. Von Hornbostel, publicou dois estudos sobre as gravações realizadas pelo antropólogo.





Sra. Liddy Chiafarelli” e devia chegar no dia 2 de junho pelo barco a vapor *Cap Arcona* (ANDRADE, 2015, p. 286-287). Entre os itens contidos nos caixões estavam,

c) Fonogramas remetidos pelo Volker Museum de Berlim, gravados em cilindros, e que constituem a única documentação fonográfica existente sobre índios do Brasil c) E provavelmente um aparelho fonográfico para a execução dos fonogramas referidos (ANDRADE, 2015, p. 286-287).

Ao que parece, a questão não foi simples de resolver. A carta retornou ao recém-nomeado diretor do Departamento de Cultura, Francisco Pati, com a seguinte observação: “O Sr. Prefeito deseja que fique esclarecido qual o motivo porque o material vem despachado em nome da Sra. Liddy Chiafarelli e não destinado à Prefeitura”.

Enquanto o trâmite burocrático se resolvia, Mário de Andrade viu a necessidade de escrever a Schneider, com o propósito de esclarecer a “confusão” provocada pela pouca habilidade de Mignone no idioma alemão (ANDRADE, 1938). Schneider tinha entendido que, em retribuição pelas cópias dos cilindros alemães, o Departamento de Cultura enviaria a Berlim fonogramas de música indígena de seu próprio acervo. Andrade explicou que a Discoteca Pública Municipal tinha poucos anos de vida e que não possuía fonogramas com tal repertório. Então o musicólogo propôs a Schneider: “Não havendo fonogramas etnográficos para intercambiar com aqueles que gentilmente nos enviou, comunique-me o preço dos 112 fonogramas na próxima carta” (ANDRADE, 1938).<sup>5</sup> Voltaremos a esse número na seguinte seção. Por enquanto interessa notar que no rascunho dessa carta, escrita em agosto de 1938, o musicólogo também informa Schneider que os fonogramas ainda estavam na alfândega.<sup>6</sup>

Após a saída de Mário de Andrade do Departamento, Oneyda Alvarenga assumiu a gestão dos fonogramas e enviou a seguinte nota à casa do musicólogo:

Segue com esta uma carta e uma fatura enviada pelo dr. Schneier, a mim entregue pelo José Bento. O Museum Für Völkerkunde está cobrando os fonogramas. Em vez de lhe remeter a carta do Schneider, achei mais prudente lhe mandar cópia, pois que ela é dirigida a você como Chefe da Divisão de Expansão Cultural. Que devo fazer a respeito? Tentar o pagamento oficial imediatamente? O preço é pequeno, 847\$964, ao câmbio de hoje. Espero indicação sua com urgência (ALVARENGA, 1983a, p. 145).

5 Carta escrita em francês. Tradução nossa.

6 O rascunho da carta pode também ser consultado em Binazzi (2019, p. 168-169).



Décadas mais tarde, Oneyda Alvarenga rememorou que, “Ao Departamento cabia apenas pagar as despesas com a feitura das cópias” (ALVARENGA, 1983a, p. 146). De fato, tal observação ajuda a explicar a legenda “H. Quadfasel / Berlim Neuköllen / Anzehgruberstr, 3”, carimbada nas caixinhas de papelão da coleção do CCSP. Tudo indica que o carimbo se refere ao técnico de som Hans Quadfasel (?-1953), dono de um ateliê fonográfico em Berlim e colaborador do Arquivo Fonográfico dessa mesma cidade. Sabe-se que Wilhelm Quadfasel (talvez filho de Hans) foi galvanizador no *Phonogramm-Archiv* e que trabalhou na duplicação de cilindros com seus próprios dispositivos (LOTZ, s/d). Ao que parece, Schneider encomendou à família Quadfasel as cópias que viajariam para o Brasil.

Para pagar o valor dos cilindros, Mário de Andrade chegou a sugerir, “Si não conseguir consentimento oficial, me avise, faremos uma coleta entre amigos” (ANDRADE, 1983, p. 146). Mas, a então diretora da Discoteca entendia que,

[...] visto que de qualquer jeito houve um mal entendido (chamamos assim a esta encrenca causada pela reviravolta), os documentos estão aqui, são documentos preciosos, o preço é baratíssimo, e mesmo que se tivesse a deselegância de devolvê-los seria uma coisa besta, porque a devolução ficaria mais cara que a compra (ALVARENGA, 1983b, p. 148).

Finalmente todos os “mal-entendidos” foram resolvidos, o dinheiro pago e a coleção de cilindros de cera chegou a São Paulo. Quatro anos mais tarde, Oneyda Alvarenga destacou que, “um dos mais agradáveis resultados obtidos pela Discoteca [...] foi termos obtido do Dr. Marius Schneider, diretor do *Staatliches Museum Für Volkerkunde*,<sup>7</sup> de Berlim, cópias dos cilindros fonográficos existentes nesse museu” (ALVARENGA *apud* BINAZZI, 2019, p. 87).

## 2. Os cilindros do CCSP e as coleções alemãs

Conforme a documentação levantada, a coleção de cilindros de cera do CCSP deve estar constituída por cópias de coleções resguardadas pelo Arquivo Fonográfico de Berlim. Isso é corroborado pelas siglas e palavras identificadas nos suportes e suas caixinhas. Tudo indica que aquelas anotações se referem a três expedicionários alemães que gravaram fonogramas no país, no começo do século XX:

---

7 Na verdade, Schneider era diretor do *Phonogramm-Archiv*, adscrito ao *Museum für Völkerkunde*.



a) Wilhelm G. Kissenberth (1878-1944), quem registrou as vozes de indígenas Guajajara, Kayapo e Tapirape entre 1908 e 1909;

b) Theodor Koch-Grünberg (1882-1924), que esteve na Amazônia brasileira e venezuelana gravando indígenas Makuschi, Taulipang, Wapischana, Yekuana, Desana e Tukano em 1911 e 1913, e

c) Emil H. Snethlage (1897-1939), quem registrou em 1934 vozes de indígenas brasileiros e bolivianos, pertencentes aos grupos Arua, Cabixi, Chiquitano, Huanyam, Itoreauhip, Jabuti, Karamana, Kumana, Makurap, Siriono, Tike e Tupari.<sup>8</sup>

Um documento da década de 1930, pertencente ao Arquivo Histórico da Discoteca e ainda não consultado por mim, apresenta uma relação dos cilindros recebidos. Segundo Binazzi, ali são mencionados os três expedicionários cujos nomes identificamos nos cilindros da coleção, além do nome de Hermann Dengler (1890-1945) (BINAZZI, 2019, p. 86). Dengler foi um alemão adscrito ao *Linden-Museum de Stuttgart*, que esteve com os indígenas Parintintins em 1924 e cujos registros estão também em Berlim (CUNHA, 1998, p. 512).

Apesar do ineditismo da coleção do CCSP, a etnomusicologia brasileira sabe da existência dessas coleções em cilindros, mas entende que elas estão na Alemanha e ignora que foram repatriadas na década de 1930 (BARROS, 2016; LEWY, 2017; MERE, 2013; PINTO, 2005; 2008). Aliás, em 2003, o Arquivo Fonográfico de Berlim criou a série “*Historische Klangdokumente / Documentos sonoros históricos*”, constituída por nove CDs. Em razão dessa iniciativa, 30 dos 86 cilindros gravados por Koch-Grünberg foram digitalizados, ganhando especial destaque no Brasil (LEWY, 2017; 2018). Mais tarde, em 2013, o Arquivo digitalizou cilindros produzidos por Emil H. Snethlage e publicou o CD, *Emil Heinrich Snethlage 1934: Walzenaufnahmen aus Brasilien* (KOCH; ZIEGLER, 2006; 2013).

Embora uma parte pequena da música indígena gravada nos cilindros seja acessível em formato digital para quem puder importar os CDs da Alemanha, a coleção existente no CCSP torna possível ampliar o acesso no país e completar a seleção digitalizada pelo Arquivo Fonográfico de Berlim. Isto não só aproximaria o público em geral ao patrimônio cultural dos povos originários como facilitaria aos povos indígenas brasileiros, bolivianos, venezuelanos e colombianos a reapropriação de práticas sonoras mais antigas. Vale apontar, contudo, que só após um exercício cuidadoso de escuta dos fonogramas será possível saber realmente qual é o conteúdo sonoro de cada um deles, pois nada garante que cilindros de outras procedências não estejam presentes na coleção. Por conseguinte, os maiores desafios que nos apresenta hoje a coleção do CCSP são sua catalogação, conservação e disponibilização ao público.

<sup>8</sup> Usa-se a ortografia dos nomes de grupos indígenas, conforme o catálogo on-line do Arquivo Fonográfico de Berlim (STAALICHE MUSEEN ZU BERLIN, [2012]).



### Consideração final

Por fim, é importante mencionar que o Centro Cultural São Paulo conjuntamente à Associação de Amigos do CCSP foi contemplado pelo edital ADAI-2019 do Ibearchivos, órgão vinculado ao Ministério da Cultura da Espanha. No projeto está compreendido, entre outros itens, o restauro e digitalização da coleção de cilindros de cera, procedimentos que se encontram em etapa de planejamento. Para ajudar na higienização e limpeza do mofo, por exemplo, pretende-se usar irradiação de raios gama para eliminar todos os microrganismos e esporos dos cilindros, sem colocar em risco os suportes e a saúde dos funcionários. Já a digitalização do conteúdo planeja-se fazer por meio da leitura óptica realizada por um arqueofone (fonógrafo modernizado com interface digital) em desenvolvimento. Os desafios e as soluções técnicas e arquivísticas serão divulgados quando o projeto estiver mais avançado.

Em resumo, os cilindros de cera mencionados numa conversa de corredor revelaram-se como últimos vestígios identificados no país de uma cultura material que impactou nossos modos de escutar e de nos relacionar com o som. É preciso salientar que graças à continuação de instituições culturais como a Discoteca idealizada por Mário de Andrade e adscrita hoje ao CCSP, foi possível que suportes tão delicados como os cilindros de cera sobrevivessem até a atualidade e, junto com eles, seu potencial de nos aproximar a sonoridades de 100 anos atrás.

### Referências

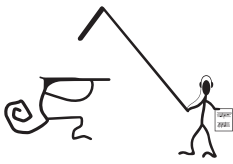
ALVARENGA, O. Carta de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade. São Paulo, 18 agosto de 1938. In: ALVARENGA, O. (ed.). *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983a. p. 145.

ALVARENGA, O. Carta de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade. São Paulo, 30 agosto de 1938. In: ALVARENGA, O. (ed.). *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983b. p. 148.

ANDRADE, M. *Rascunho de carta de Mário de Andrade para Marius Schneider*, [São Paulo], agosto 1938. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Fundo Mário de Andrade, Correspondência. Caixa 250 [CA Ativa - de 0450 a 0588 - MIRANDA, Murilo – VILLA-LOBOS, Heitor]. MA-C-CA539. 1938.

ANDRADE, M. A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico. In: ALVARENGA, O. (ed.). *Ensaio sobre a música brasileira*, v. 4, 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 162-188.

ANDRADE, M. Carta de Mário de Andrade para Oneyda Alvarenga. São Paulo, 28 agosto de 1938. In: ALVARENGA, O. (ed.). *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 146.



ANDRADE, M. Ofício de chefe da Divisão de Expansão Cultural ao diretor do Departamento de Cultura, Francisco Pati. São Paulo, 30 maio 1938. In: CALIL, C. A. e PENTEADO, F. R. (ed.). *Mário de Andrade: Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. p. 286-287.

BANDA DA CASA. *24 de maio (mazurka)*. Santa Barbara, California: UCSB Cylinder Audio Archive. Cylinder Phrynis c. 1900-1909. Disponível em: <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder9765>. Acesso em: 14 jul. 2018.

BARROS, L. Caminhos da etnomusicologia e registros sonoros ameríndios no Brasil. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 30., 2016, João Pessoa (PB). *Anais*. João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: [http://www.30rba.abant.org.br/simposio/view?ID\\_MODALIDADE\\_TRABALHO=2&ID\\_SIMPOSIO=40&impressao](http://www.30rba.abant.org.br/simposio/view?ID_MODALIDADE_TRABALHO=2&ID_SIMPOSIO=40&impressao). Acesso em: 6 ago. 2019.

BINAZZI, B. *Fonografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943)*. São Paulo. 2019. 176 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros). Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2019.

CASCAES, J. C. S. *Fonógrafos e gramofones: mediações técnicas em Porto Alegre (1892-1927)*. Porto Alegre. 2016. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016.

CUNHA, M. C. *História dos índios no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; Fapesp, 1998.

FRANCESCHI, H. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FRANCESCHI, H. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

KOCH, L.-C.; ZIEGLER, S. E. *Theodor Koch-Grünberg. Walzenaufnahmen aus Brasilien 1922-1913*. Historische Klangdokumente. Documentos sonoros históricos. BERLINER PHONOGRAMM-ARCHIV. Berlin: B Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin, 2006. [Caderno e CD].

KOCH, L.-C.; ZIEGLER, S. E. *Emil Heinrich Snethlage 1934: Walzenaufnahmen aus Brasilien*. Historische Klangdokumente. Documentos sonoros históricos. BERLINER PHONOGRAMM-ARCHIV. Berlin: B Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin, 2013. [Caderno e CD].

LEWY, M.. Com o arquivo de volta ao campo: a reinterpretação e recontextualização das gravações de Koch-Grünberg (1911) entre o povo pemón. *Música em contexto*, Brasília, v. 11, n. 1, p. 251-288, 2017.

LEWY, M. Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive an the «sharing knowledge» project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological Project. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA DO LABETNO UFPA, 5.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 3. 2018, *Anais*. Belém: LabEtno; GEMAM, 2018. p. 74-95.

LOTZ, R. E. *Hans Quadfasel*. Recording Pionners, Netherlands, s/d. Disponível em: [http://www.recordingpioneers.com/RP\\_QUADFASEL1.html](http://www.recordingpioneers.com/RP_QUADFASEL1.html). Acesso em: 28jun. 2021



MERE, G. Emil-Heinrich Snethlage (1897-1939): nota biográfica, expedições e legado de uma carreira interrompida. *Memória. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 8, n. 3, p. 773-784, dez. 2013.

MIGNONE, F. *Carta de Francisco Mignone para Mário de Andrade*, Berlin, 26 de março 1938. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Fundo Mário de Andrade, Correspondência. Caixa 231. MA-C-CPL4798. 1938a.

MIGNONE, F. *Carta de Francisco Mignone para Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro 1938. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Fundo Mário de Andrade, Correspondência. Caixa 231. MA-C-CPL4794. 1938b.

MIGNONE, F. *Carta de Francisco Mignone para Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro 1938. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Fundo Mário de Andrade, Correspondência. Caixa 231. MA-C-CPL4797. 1938c.

MIGNONE, F. *Carta de Francisco Mignone para Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, 12 de junho 1938. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP). Fundo Mário de Andrade, Correspondência. Caixa 231. MA-C-CPL2006. 1938d.

PÉREZ GONZÁLEZ, J. El espectáculo público de las “maquinas parlantes”. *Fonografía en São Paulo, 1878-1902. Ensayos: Historia y teoría del arte*, Bogotá, v. 22, n. 35, p. 109-132, 2018.

PINTO, T. O. 100 anos de etnomusicologia e a «éra fonográfica» da disciplina no Brasil. *Sons do Brasil*. 2005. Disponível em <http://sonsdobrasil.blogspot.com/2005/10/etnomusicologia-100-anos.html> Acesso em: 20 ago. 2019.

PINTO, T. d. O. Ruidos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 98-111, março - maio 2008.

RONDÔNIA 1912. Gravações históricas de Roquette Pinto. Coleção documentos sonoros. PEREIRA, E. e PACHECO, G. Rio de Janeiro: Museo Nacional 2008. [Caderno e CD].

STAALICHE MUSEEN ZU BERLIN. SMB - Digital. Online collections database. [2012]. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Acesso em: 18 jan. 2019.



## A MÚSICA NA *BELLE ÉPOQUE* PARAENSE

Jonas Monteiro ARRAES<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Música. *Belle époque* paraense. Musicologia histórica.

### RESUMO EXPANDIDO

O minicurso "**A música na *belle époque* paraense**", ministrado aos participantes do 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias, objetivou oportunizar, aos participantes, um breve contato com a história da música no Pará, no período da *belle époque*, analisando os contextos econômicos, culturais e artísticos que marcaram esse período na Amazônia.

A estruturação do minicurso foi estimulada pelo convite feito pela direção do 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias, visando apresentar aos participantes um breve painel das manifestações musicais, eventos políticos e relações econômicas e culturais estabelecidas pelas elites paraenses com países europeus e o poder imperial e republicano.

A expressão francesa, *belle époque*, surgiu nas primeiras décadas do século XX, após a primeira guerra mundial, como reflexão pelos tempos de grande desenvolvimento econômico, tecnológico e estrutural, vividos pela França nas últimas décadas do século XIX e início do século XX e que se extinguiu com o advento da grande guerra.

No Pará, no recorte histórico de 1870 a 1912, apontado por Sarges (2002, p. 17), principalmente na capital, Belém, um fenômeno semelhante aconteceu quando as elites paraenses buscavam transportar, num processo imitativo, para a Amazônia, o *glamour* dos costumes parisienses. Embaladas pelos abundantes recursos da borracha, as elites locais importavam dos grandes centros europeus e estadunidenses, tecnologias de construção civil, meios de transporte, vestuários, mobiliários, entre vários itens de consumo. A cultura, presente nesse projeto civilizatório, apresentava o que de mais atual tinha na época, como a cena lírica no Theatro da Paz, teatro de revista, espetáculos circenses, exposições de artes visuais, entre tantos outros. Os costumes da parcela da população abastada, contrastava com a dinâmica de vivência dos povos originais da região e os imigrantes estabelecidos há séculos na Amazônia. A imprensa divulgava a vida cotidiana dos barões do látex, enquanto a população menos favorecida e invisível aos olhos da elite, mantinha sua resistência cultural, com suas danças dramáticas, batuques, lundus e demais manifestações musicais e artísticas.

---

<sup>1</sup>UEPA – Universidade do Estado do Pará – jonas.arraes@uepa.br





Baseado no exposto acima, apresentamos um minicurso vinculado, em seu principal escopo, com a temática da história da música na Amazônia, mas que procurou debater o projeto civilizatório estabelecido pelas elites da região, sobremaneira as estabelecidas na capital do Pará. A partir do debate sobre o poder econômico, o curso pretendeu reconhecer os movimentos artísticos e seus personagens, discutir o surgimento das associações artísticas, mutualistas e beneficentes e suas relações com os movimentos musicais, assim como o surgimento do Theatro da Paz, do Conservatório Dramático Paraense, da Associação Lírica Paraense, da Associação Paraense Propagadora das Belas Artes e do Conservatório de Música da Academia de Belas Artes.

O Curso teve a seguinte estrutura:

**Módulo 1** – 19/08/2021 - Breve revisão histórica da música no Pará. Texto condutor: Salles (2016, p. 25-60).

**Módulo 2** – 20/08/2021 - O Pará vive a *belle époque*: a música e seus contextos. Textos condutores: Castro (2010); Coelho (1996); Daou (2000); Sarges (2002; 2010).

**Módulo 3** – 21/08/2021 – A cena lírica; Carlos Gomes no Pará; o declínio das temporadas líricas e a ascensão dos gêneros musicais de curta duração. Texto Condutores: Arraes (2021); Lima (2017); Páscoa (2006).

Concatenando a exposição do ministrante com os debates entre os participantes, ao final de cada aula, o minicurso alcançou seus objetivos iniciais, ampliando os conhecimentos da história da música na Amazônia, bem como apresentando vias de pesquisas para ampliar a produção acadêmica na área estudada.

## Referências

ARRAES, Jonas Monteiro. *Tão Longe e Tão Distante: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque* de Belém do Pará. Campinas, 2021. 284 p. Tese de Doutorado em Musicologia. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/358577>.

CASTRO, Fábio Fonseca. *A Cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém, 2010.



COELHO, Geraldo Mártires. A cidade, seus símbolos e sua história. In: *MUSEU de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: FUMBEL, 1996.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque amazônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

LIMA, Caroline Alves de Cena. *Gêneros Musicais Populares na Primeira Década do Século XX em Belém do Pará*. Belém, 2017. 75 p. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música. Universidade do Estado do Pará, Belém, 2017.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Coordenação editorial e prefácio por Jonas Arraes. 3. ed. rev. ampl. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)*. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002.



## RELATÓRIO DO MINICURSO *A OBRA MUSICAL DE ALTINO PIMENTA ENTRE FONTES E ACERVOS*

Rômulo Mota de QUEIROZ<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Música em Belém-PA. Musicologia. Acervos musicais brasileiros.

### RESUMO EXPANDIDO

O minicurso *A obra musical de Altino Pimenta entre fontes e acervos* foi ministrado no 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologia: Fontes múltiplas e abordagens plurais, ocorrido nos dias 19 a 21 de agosto de 2021 em ambiente virtual. O evento foi realizado pela Escola de Música da UFPA (diretor prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires) por meio do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (coordenador geral do evento prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte).

O minicurso ocorreu via plataforma *Google Meet* com auxílio do *Google Classroom* para interação dos participantes com o professor ministrante, bem como para uso do *link* de acesso à sala virtual. O público alvo constituiu-se de alunos e professores de música e o público em geral interessado na temática. Houve 06 participantes. As aulas ocorreram durante todos os dias do encontro, das 9h às 10h20, contabilizando quatro horas de curso. No primeiro dia, o ministrante apresentou a organização do curso: seu tema, objetivo, cronograma dos conteúdos e sua metodologia. O tema do curso diz respeito às fontes relativas à vida e obra do músico compositor Altino Pimenta (Belém/PA, 1921 – Idem, 2003) tenham sido elas produzidas por ele ou por outrem a seu respeito. O objetivo do curso foi discutir as fontes e aos acervos relativos à pesquisa sobre a vida e a obra de Altino Pimenta como objeto de estudo do pesquisador ministrante do curso e tratadas por meio do projeto de pesquisa *Música em edição: a obra de Altino Pimenta*, no âmbito da EMUFPA em parceria com o Centro de Documentação e Memória da EMUFPA – CEMID e outros projetos institucionais, além da contribuição Museu da Imagem e do Som, vinculado ao Sistema Integrado de Museus da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (MIS/SIM/SECULT-PA). Os assuntos abordados foram os seguintes:

---

<sup>1</sup> Escola de Música da Universidade Federal do Pará – musicaemedicao@gmail.com



1º dia: Vida e obra de Altino Pimenta:

- Panorama cronológico da vida do compositor como pianista, compositor, professor e gestor por meio de fontes pessoais, em sua maioria fotografias salvaguardadas pelo Museu da Imagem e do Som (MIS/SIM/SECULT-PA) entre outras.
- Dimensão da obra composicional e produtos autorais lançados por Altino Pimenta.

2º dia: Fontes e acervos sobre Altino Pimenta: locais, condições e meios de acesso.

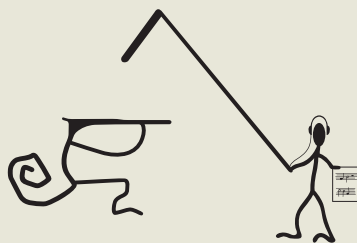
- Acervo Pessoal: em propriedade da família do músico.
- Museu da UFPA, Coleção Vicente Sales: partituras e recortes de jornais.
- MIS-PA-BR: arquivos sobre a guarda do museu.
- Escola de Música da UFPA (EMUFPA): arquivos sobre o compositor enquanto servidor do Serviço de Atividades Musicais da UFPA (SAM, hoje EMUFPA).
- Fontes digitais na Internet: *Youtube* entre outros.
- Hemeroteca Digital Brasileira: notícias sobre o músico em diversos jornais nacionais.
- Biblioteca Arthur Vianna (Fundação Cultural do Estado do Pará): notícias de Jornais.

3º dia: Fontes e acervos no projeto Música em Edição: A obra de Altino Pimenta

- Apresentação do projeto: a dimensão do projeto e sua realização até o seu momento de desenvolvimento.
- Equipe técnica.
- Parcerias com outros projetos e possíveis parcerias interinstitucionais.
- Criação de novas fontes: entrevistas a pessoas que conviveram com o músico.
- Edição e editoração de partituras.

As aulas foram expositivas, com uso de projeções de slides e partituras, e dialogadas. Conforme a necessidade dos tópicos apresentados acima, as fontes, de diversos tipos e oriundas de distintos acervos, foram discutidas levando os participantes à compreensão das problemáticas envolvendo os seus usos a partir das vivências do pesquisador ministrante do curso. O minicurso contou com a participação da prof.<sup>a</sup> Ms.<sup>a</sup> Joelma Bezerra, quanto à explanação sobre o trabalho de reorganização e salvaguarda da documentação relativa ao músico no âmbito da EMUFPA, que tem sido chamada de Coleção Altino Pimenta da EMUFPA. Em virtude da abrangência do tema e limitação do tempo das aulas não houve espaço para desenvolvimento de tarefas com uso de fontes ou pesquisa das fontes, embora tenha havido recomendação para que os participantes assim o fizessem nos repositórios indicados, fosse para pesquisar fontes relativas ao compositor em questão ou de outro compositor.





# 1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias

*Fontes múltiplas e abordagens plurais*

## REALIZAÇÃO



## APOIO



NOMOS  
Núcleo de Musicologia  
do Instituto de Artes  
da Unesp

